L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

OCTOBRE 1980

N° 271

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 80	F. 95
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 100	F. 115
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 18**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 271

OCTOBRE 1980

SOMMAIRE

Notre supplément iconographique par Mme A.M. POZZO DI BORGO 2

Conseil de l'Enseignement Général et Technique (29 Mai 1980) Classes de seconde 3

SCHUBERT et le LIED, par S. GUT 7

Etude d'un chant, par M. FLAVIER 13

ORGANOLOGIE : L'Harmonium, par M. DIETERLIN 19

POSEIDON et EUTERPE (fin), par O. CORBIOT 27

Histoire du jazz (suite), par R. BOSCHIERO 29

Examens et Concours 35

Informations diverses 41

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

« LA CHANSON FRANCAISE AU TEMPS DE FRANCOIS Ier »

PEINTURE DE L'ECOLE FLAMANDE DU XVIème SIECLE - MUSEE CARNAVALET (1)

Les XVème et XVIème siècles correspondent à l'âge d'or de la chanson française.

Au temps de la Renaissance, activement favorisée par François Ier, les «chansonniers» se multiplient : Après Guillaume DUFAY et Josquin des PRES, de SERMISY, PASSEREAU, JANNEQUIN, ARCADELT, CERTON, de LASSUS, et LEJEUNE (pour ne citer que ceux-là) lui confèrent ses lettres de noblesse.

Dès lors, les gens de «bonne naissance» et tous ceux qui constituent l'élite artistique, manifestent un goût très vif pour ce genre musical. Charles d'Orléans, père de Louis XII, n'avait-il pas fait broder, sur ses manches, texte et musique de la chanson « Madame je suis plus joyeux » ?' Il arrive que rois et princes écrivent leurs chansons et en soient les «auteurs-compositeurs interprètes » ! . . . On reproduit des chansons même sur les marqueteries de meubles précieux . . .

De plus, les « chansonneraies » et autres recueils de chansons, sont divulgués non seulement dans notre pays, mais aussi en Europe, grâce à l'imprimerie musicale qui prend naissance en France, dès 1528.

La vogue de la chanson française (genre uniquement vocal au départ, monodique et surtout polyphonique) est si grande que celle-ci est souvent transcrite pour des instruments seuls ou de petits groupes instrumentaux. Ce ne sont, tout d'abord, que de simples transcriptions, ornées de broderies scintillantes et qui, bientôt, deviennent des adaptations variées à l'infini, de plus en plus libres et dégagées du style vocal. Ainsi naissent spontanément des transfriptions pour l'orgue, la flûte, l'épinette, la vilhuela, le luth, ou pour des groupes instrumentaux réduits : la musique instrumentale conquiert, peu à peu, une autonomie certaine.

Le tableau que voici reflète l'ambiance libertine du XVIème siècle où les délices charmeurs de l'amour, de la musique et de la table sont associés à des fins moralisatrices : les plaisirs, quels qu'ils soient, sont toujours éphémères. Les scènes allégoriques de cette sorte sont très fréquentes aux XVIème et XVIIème siècles. La flûte traversière et le luth (dont le nombre de cordes augmente à cette époque) ont, dans ce contexte, une double signification : d'une part, ils caractérisent la culture musicale de la haute société du temps, et, d'autre part, ces instruments sont, comme dans tant d'autres « Vanités », le symbole de la fragilité, de la futilité et du temps qui fuit . . . .

Le fond de toile, laissant découvrir un paysage lointain (ici, Notre-Dame de Paris et la Cité) est une pratique courante de l'école flamande : il donne un intéressant effet de profondeur.

Anne-Marie POZZO DI BORGO

(1) Cliché Larousse.

Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ».
Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, Décembre, février, avril, juillet.

CONSEIL de L'ENSEIGNEMENT GENERAL et TECHNIQUE du 29 Mai 1980

L'arrêté portant réorganisation des **classes de Seconde des Lycées** *a été examiné lors de cette séance. Il n'échappera à personne l'intérêt de ce nouveau texte, qui porte l'option «lourde» ex-A6 à 4 heures au lieu de 3, ouvrant cette option à toutes les sections de Seconde, et d'autre part l'option ex-facultative à 2 heures au lieu d'une.*

Cet acquis important est cependant marqué d'une ombre au tableau : dans la note de présentation, il est en effet spécifié que «chaque établissement, en tenant compte de son importance, des moyens dont il dispose, des enseignements optionnels délivrés et de son expérience, pourra adopter la démarche et les types d'organisation qui lui paraitront les meilleurs...» Il faudra donc veiller à ce que tout élève entrant en Seconde puisse avoir EFFECTIVEMENT la possibilité des enseignements optionnels, spécialisés ou complémentaires.

ARRETE PORTANT ORGANISATION DES ENSEIGNEMENTS ET AMENAGEMENT DES HORAIRES DE LA CLASSE DE SÉCONDE DES LYCEES (RENTREE 1981)

Article 2 : Les élèves de la classe de Seconde reçoivent, dans le cadre des mêmes programmes et selon les mêmes horaires, un enseignement dispensé dans les disciplines énumérées ci-dessous : Français - Histoire - Géographie - Instruction civique - 1ère langue vivante - Mathématiques - Sciences physiques - Sciences naturelles - Education physique et sportive.

Article 3 : En plus de l'enseignement dispensé dans les disciplines énumérées à l'article 2 ci-dessus, les élèves doivent suivre également :

- soit l'un des enseignements technologiques spécialisés figurant dans l'annexe 2a intégrée au présent arrêté ;
- soit, cumulativement, un enseignement d'initiation économique et sociale et l'un des enseignements optionnels dispensés dans les lycées et figurant dans l'annexe 2b intégrée au présent arrêté.

Article 4 : S'ils le désirent, les élèves peuvent en outre suivre des enseignements optionnels complémentaires organisés dans les lycées et répertoriés dans l'annexe 3 ci-après.

Article 7 : Les dispositions du présent arrêté entreront en application à la rentrée de l'année scolaire 1981-1982. Toute disposition contraire sera abrogée à cette date.

Annexe 2

ENSEIGNEMENTS OPTIONNELS

2a : Enseignements technologiques spécialisés (11 heures)
2b : Autres enseignements optionnels :
... **Enseignement artistique (Musique) : 4 heures**

Annexe 3

ENSEIGNEMENTS OPTIONNELS COMPLEMENTAIRES

... **Enseignement artistique (Arts plastiques ou Musique) : 2 heures**

Annexe 4

SECTIONS de SECONDE CONSERVANT UN REGIME SPECIFIQUE

- Section accueillant les élèves se destinant au baccalauréat de technicien F 11 (Musique ou Danse)
- Sections accueillant les élèves se destinant au Brevet de technicien dans les spécialités suivantes :
  - o Facture instrumentale
  - o Métiers de la Musique

OBJET : ORGANISATION DE LA FORMATION SECONDAIRE DANS LES LYCEES D'ENSEIGNEMENT GENERAL OU TECHNOLOGIQUE.

Education musicale - option légère et option mi-lourde

1. Objectifs caractéristiques de la formation

L'éducation musicale participe aux côtés des autres disciplines, au développement harmonieux et équilibré de la personnalité. En satisfaisant le besoin d'expression de l'élève, en préparant sa créativité, elle favorise l'épanouissement de sa sensibilité et lui permet d'acquérir progressivement des critères d'appréciation et de jugement.

Les heures consacrées à l'option légère ou à l'option mi-lourde ont pour objet de donner aux lycéens une culture musicale générale.

2. Thèmes et exemples caractéristiques de cette formation

A - Option mi-lourde (4 heures)

L'année de seconde sera consacrée à l'étude de la période s'étendant de la fin du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle.

Cette étude suppose l'acquisition des éléments constitutifs du langage musical (mélodie, harmonie, rythme, timbre, notions de thème, de variation, de développement, etc.) en vue d'une connaissance approfondie des oeuvres les plus caractéristiques de l'époque considérée.

L'étude d'un oratorio, d'une suite, d'un concerto aura pour but

o de mettre en valeur l'originalité de chacune de ces oeuvres sur le plan de la forme, du genre, du style d'écriture, du matériel sonore, etc.

o de souligner l'importance que revêt l'oeuvre considérée dans l'évolution du langage et des formes.

o de montrer enfin la signification de l'oeuvre musicale dans son contexte historique, social et artistique en général.

Le contact réel et sensible de la matière musicale, auquel il importe de parvenir, exige que soit constamment sollicitée la participation des élèves, au moyen d'activités de pratique musicale très diversifiées.

3. Les programmes

A - Connaissance historique de l'évolution musicale

Elaboration des grandes formes vocales et instrumentales depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Formes vocales :

la chanson polyphonique
l'oratorio
l'opéra - l'opéra comique

Formes instrumentales :

la fugue	la symphonie
la suite	le concerto
la sonate	l'ouverture

B - Travaux pratiques : étude approfondie de la langue et de la grammaire musicales

L'assimilation progressive du langage musical favorisera l'approche et la compréhension des oeuvres ; elle permettra également à l'élève d'accéder à la pratique individuelle et collective (vocale et instrumentale). Elle contribuera donc à l'épanouissement des possibilités d'expression comme des pouvoirs de création.

- modes anciens, majeur et mineur classiques, mineur mélodique.
- tonalités majeures et mineures
- révision des intervalles en relation avec l'étude des notions ci-dessus
- modulations aux tons voisins et au ton homonyme

- utilisation des valeurs de la 𝅘𝅥𝅯 à la ronde, et des silences correspondants
- mesures simples à 2, 3, 4 temps.
- mesure composée à 2 temps
- la syncope, le contretemps

- les accords de 3 sons en majeur en mineur et leurs renversements
- les cadences
- la modulation

- signes de nuances, d'accentuation et de phrasé ; indications de mouvements
- signes de prolongation
- notions de thème, variation, développement (marche harmonique, imitation, etc.).

Le programme ci-dessus ne revêt aucun caractère limitatif. Il peut donc être complété par les soins du professeur en fonction des capacités des élèves et de la nature des textes utilisés. Il convient toutefois de rappeler que l'assimilation des différents éléments du langage suppose une progression lente et rigoureuse. On s'efforcera d'autre part d'établir le plus souvent possible une liaison étroite entre les travaux pratiques et l'étude des oeuvres.

4. Méthodes et types d'activités

Il doit être bien précisé que, l'Education musicale repose essentiellement sur l'activité musicale réelle, qu'il s'agisse de l'aspect culturel de cet enseignement (connaissance historique de l'évolution musicale) ou de son aspect plus technique (étude approfondie de la langue et de la grammaire musicales.

1 - Connaissance historique de l'évolution musicale

L'étude d'une oeuvre comporte - l'écoute de l'enregistrement : Au moment opportun, on multipliera les exercices

d'écoute proprement dits pour donner à l'élève les moyens de saisir le plus grand nombre d'éléments.

- la lecture de la partition : les élèves seront entrainés, à l'aide d'exercices appropriés à suivre un thème, à situer une famille d'instruments, à déceler les rapports entre les différentes parties (rôle respectif de la flûte et du Hautbois, du basson et du violoncelle etc.), à saisir la signification harmonique de l'ensemble, autrement dit, il s'agit de les familiariser avec la lecture horizontale et verticale de la partition.

- l'analyse

  On procédera à celle-ci en plusieurs étapes :

  - on dégagera le genre, le plan général (nombre, allure, disposition, rapport de tonalités des différents mouvements, actes ou épisodes) et on attirera l'attention sur le matériel sonore utilisé.
  - on choisira un passage particulièrement significatif et représentatif du genre, du style, de la forme, etc.

  L'analyse détaillée comprendra notamment l'analyse thématique et tonale, l'étude des procédés d'écriture, les remarques relatives à l'instrumentation et à l'orchestration, etc.

  La synthèse de tous les éléments fournis par l'analyse mettra l'élève en mesure de comprendre le plan, caractériser le style, situer l'oeuvre dans l'ensemble de la production de l'auteur et dans l'évolution du genre ou de la forme considérés.

  Il convient d'insister sur le rôle essentiel que joue dans la formation musicale d'un élève l'acquisition d'une méthode de travail rigoureuse et précise.

  Le travail approfondi ne pourra être effectué qu'à partir d'oeuvres en nombre assez limité. Le professeur complètera son enseignement par l'écoute d'autres oeuvres qui permettront de procéder à des rapprochements, des comparaisons, et contribueront à élargir le champ des connaissances. D'autre part, il fera procéder au déchiffrage vocal ou instrumental d'un certain nombre d'oeuvres, selon les possibilités de la classe, de préférence en liaison avec le programme d'histoire de la musique.

  Enfin, on s'efforcera de ne pas perdre de vue le contenu des programmes des autres disciplines dont les plages de recouvrement avec le programme d'Education musicale offriront à l'élève l'occasion de recherches personnelles en vue d'une synthèse de l'ensemble.

2 - Travaux Pratiques : étude approfondie de la Langue et de la grammaire musicale

Ils comprennent

A - La pratique de la Lecture

a) la lecture chantée à 1 et plusieurs voix, en clé de sol ; la clé de Fa sera introduite progressivement.

On apportera une attention particulière à la justesse des intervalles ; à la rigueur des rythmes, au respect du phrasé, des nuances etc., et l'on tiendra compte de la qualité de la voix, du goût, et du sens musical.

b) la lecture simultanée

On habituera l'élève à lire verticalement un texte simple à deux, puis 3 voix en utilisant une ou deux clés.

B - L'analyse des textes solfiés

On relèvera les particularités d'ordre mélodique, rythmique, harmonique et formel des textes à partir desquels auront été réalisés les exercices ci-dessus énoncés.

C - Culture auditive

On proposera parallèlement à la lecture chantée, des exercices oraux et/ou écrits qui contribueront à développer les capacités d'audition intérieure et de mémorisation.

D. - Création

a) Les exercices de lecture, d'analyse, de culture auditive et d'écriture trouveront leur application dans la réalisation de textes originaux :

- une phrase musicale, son développement, ses variations
- organisation de phrases musicales inscrites dans un plan simple (ABA ; rondo...)
- écriture d'une seconde voix ; approche de la notion d'accompagnement
- recherche d'une instrumentation en fonction du caractère du texte réalisé et des instruments pratiqués par les élèves de la classe.

Ces exercices doivent constituer un ensemble cohérent, vivant, et attrayant.

b) Option légère (2 heures)

Le professeur complètera l'enseignement donné dans les classes du premier cycle. Il répondra de façon aussi satisfaisante que possible aux besoins exprimés par les élèves. Il se reportera aux indications relatives à l'option mi-lourde (thèmes et exemples caractéristiques de la formation, programmes, types d'activités et méthodes) en cherchant surtout à adapter son enseignement aux possibilités des élèves.

c) Option technologique (10 à 12 heures) F 11

(Le Ministère de la Culture et de la Communication n'a pas encore donné son accord pour la révision du programme de la classe de Seconde).



SCHUBERT ET LE LIED

par
Serge GUT

BIBLIOGRAPHIE

1. Documentation générale

BROWN (Maurice J.E.) - **Schubert : A. Critical Biography**, Londres 1961.
CAPELL (Richard) - **Schubert's Songs**, Londres 1928 (2/1957).
COEUROY (André) - **Les lieder de Schubert**, Paris 1948.
DEUTSCH (Otto Erich) - **Schubert, Die Erinnerungen seiner Freunde**, Leipzig 2/1966
Schubert. Thematic Catalogue of all his works in chronological order (in collaboration with D.R. Wakeling) New York, Kalmus 1950.
DOMMEL-DIENY (A.) - **L'analyse harmonique en exemples. Fascicule 9 : Schubert-Liszt**, Paris (Chez Champion) 1976.
EINSTEIN (Alfred) - **Schubert. Portrait d'un musicien.** Paris, Gallimard 1958.
FISCHER-DIESKAU (Dietrich) - **Auf den Spuren der Schubert-Lieder**, Wiesbaden 1971. Trad. française : **Les lieder de Schubert.** Paris, Robert Laffont 1979.
GEORGIADES (Thrasybulos) - **Schubert. Musik und Lyrik**, Göttingen 1967.
GOLDSCHMIDT (Harry) - **Franz Schubert. Ein Lebensbild.** Berlin 1954.
HANDMAN (Dorel) - **Schubert, in : Histoire de la musique II**, Encyclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard 1963, p. 339-374.
MASSIN (Brigitte) - **Franz Schubert.** Paris, Fayard 1977.
MOORE (Gérald) - **The Schubert Song Cycles.** Londres, Hamish Hamilton 1975.

II. Die Winterreise

CHAILLEY (Jacques) - **Le voyage d'hiver de Schubert.** Paris, Leduc 1975.
FEIL (Arnold) - **Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise.** Mit einem Essay «Wilhelm Müller und die Romantik» von Rolf Vollmann. Stuttgart, Reclam 1975.
GOLDSCHMIDT (Harry) - **Schuberts «Winterreise», in Um die Sache der Musik.** Leipzig, Reclam 1970.
MASSIN (Brigitte) - **Franz Schubert.** Paris, Fayard 1977, p. 1157-1185.
MOSER (Hans Joachim) - **Das deutsche Lied seit Mozart.** Tutzing, Schneider 2/1968. Ch. **Dritter Liederabend : Franz Schubert, Die Winterreise op. 89**, p. 316-332.

Nous avons vu que chez les grands compositeurs classiques qui l'ont précédé - Haydn, Mozart et Beethoven - le lied n'occupait qu'une position marginale, quelle qu'ait été la valeur de certaines réussites isolées. Chez Schubert, le lied se place d'emblée au centre de sa production musicale avec une telle force qu'il viendra irriguer et alimenter ses oeuvres instrumentales. Par la quantité d'abord - jusqu'alors on a recensé quelque 615 lieder (1) -, par la qualité ensuite, notre compositeur hisse brusquement ce genre demeuré mineur à un incomparable sommet. Tour à tour, la puissance, la tendresse, l'émotion, la grandeur et la douceur alliée à une perfection formelle toujours renouvelée viennent vous assaillir et vous subjuguer si intensément qu'il faut bien en convenir : Schubert est - incontestablement - le plus grand maitre du lied. Jamais surpassé, a-t-il seulement été égalé ? C'est une question d'appréciation personnelle.

Toutefois, rien ne serait plus faux que de croire que Schubert - passées les indispensables années d'apprentissage-nous livre ses chefs-d'oeuvre au gré de son inspiration et des circonstances dans une égale perfection. Sans doute la puissance émotive est-elle déjà là tout entière chez l'adolescent. Mais sur le plan formel, notre compositeur - travailleur acharné et juge perspicace de ses propres travaux - suit une courbe évolutive remarquable. C'est celle-ci que nous aimerions retracer en énumérant quelques-uns des lieder les plus réussis.

MAITRES ET MODELES

Auparavant, il faut rapidement rappeler les influences et enseignements subis. Après avoir reçu les premiers rudiments de musique de son père, le jeune Franz étudie à partir de 1804 - âgé alors de sept ans - le chant, l'orgue et le contrepoint, avec Michael Holzer, chef de choeur de l'église de Liechtental. En 1808 Schubert entre au Stadtkonvikt et approfondit son instruction musicale avec Wenzel Ruzicka, excellent musicien et chef de l'orchestre de l'école. Il a également l'occasion d'entendre exécuter par ce même orchestre - auquel il participe comme violoniste - plusieurs oeuvres de Haydn, Mozart et Beethoven. Son nouveau maitre Ruzicka est tout autant stupéfait des dons de son jeune élève que Michael Holzer ; aussi en réfère-t-il au célèbre maitre de chapelle de la cour, Antonio Salieri (1750-1825) - l'ancien professeur de Beethoven - qui, à partir du 18 juin 1812, prend plusieurs fois par semaine le jeune Schubert chez lui et lui inculque les éléments d'un métier solide. Mais Salieri n'avait d'intérêt que pour **l'opera seria** italien et pour la musique religieuse, alors que le jeune Franz se sentait surtout attiré par le lied sur des textes de langue allemande.

En dehors de l'influence de ses maitres successifs - qui se limita essentiellement au domaine du métier - Schubert subit fortement l'ascendant de deux compositeurs :

- **Beethoven** , dont il admirait avec enthousiasme et dévotion le génie et qui lui servit de modèle, essentiellement dans le domaine de la musique instrumentale et, plus particulièrement, dans la maitrise de l'écriture polyphonique.
- **Zumsteeg**, le grand maitre de la ballade **durchkomponiert** qui exprimait mieux que quiconque - aux yeux de Schubert - les passions et les révoltes du **Sturm und Drang**.

Loin derrière l'impact exercé par ces deux compositeurs, il parait équitable de mentionner le rôle exercé par Rossini - idolâtré par le public viennois et admiré par Schubert, tout comme par Beethoven - dont l'élégante courbe mélodique - transfigurée et purifiée - s'infiltre dans plus d'un de ses lieder.

LES SCHUBERTIADES

Il est important de savoir que le public pour lequel Schubert écrivit n'est ni celui de l'aristocratie qui fréquente l'Opéra et les salles de concerts, ni le «peuple» avide d'airs faciles à retenir, mais un groupe de bourgeois cultivés et ouverts qui s'étaient assemblés autour de Schubert et dont les réunions prirent le nom de celui qui en était le point d'attraction magnétique : les « Schubertiades ». Dans ce cercle d'amis, on relève d'abord deux personnalités de premier plan : le célèbre dramaturge autrichien Franz Grillparzer (1791-1872) et le non moins célèbre peintre romantique Moritz von Schwind (1804-1871) qui illustra les légendes moyenâgeuses dans ses tableaux. Mais bien d'autres noms seraient à retenir ; citons, parmi ceux-ci : joseph von Spaun (1788-1836) - l'ami de la première heure (dès 1808) qui lui resta constamment fidèle - ; les poètes Johann Mayerhofer (1787-1836), Franz von Schober (1796-1882) et Eduard von Bauernfeld (1802-1890) ; les musiciens Anselm Hüttenbrenner (1794-1868) et Franz Lachner (1803-1890).

Contrairement à ce qui a été trop souvent répété, les schubertiades ne consistaient pas en des parties d'amusement où l'occupation principale était de boire, manger et danser, mais étaient fréquemment consacrées à des soirées de théâtre ou de concert, plus souvent encore à des réunions de lectures parfois austères. C'est grâce à celles-ci que Schubert a très élargi ses connaissances littéraires et philosophiques et que - à l'inverse de Haydn et de Mozart - il fut au courant de la production littéraire des meilleurs poètes allemands.

LES TEXTES UTILISES

Il est fréquent et de bon ton de souligner la médiocrité de certains textes choisis par Schubert. C'est oublier que ce processus est quasi général en musique : Beethoven - pourtant réputé connaisseur en littérature - a eu plus d'un choix malheureux ; et même ce fin lettré qu'est Schumann n'est point exempt de faux-pas. C'est oublier surtout que bien des grands noms sont dignement représentés : Goethe, Schiller, Klopstock, Claudius, Heine, Rückert, Friedrich von Schlegel, sans oublier Shakespeare, Pétrarque et Walter Scott. Il osa même - cas unique - s'attaquer aux puissants **Hymnes** de Novalis.

Si l'on passe du qualitatif au quantitatif, on remarque que sur les 101 poètes différents dont au moins un texte a été mis en musique par Schubert (2), quatre se détachent du lot ; trois sont bien représentés, et neuf autres apparaissent au moins dix fois. En voici le détail :

GOETHE	71 (3)	Fr. von SCHLEGEL	16
MAYRHOFER	47 (4)	SALIS-SEEWIS	16
W. MULLER	45	Fr. von SCHOBER	14
SCHILLER	43	KLOPSTOCK	13
		KURNER	13
MATTHISON	26	CLAUDIUS	12
HOLTY	24	SCHULZE	11
KOSEGARTEN	21	SEIDL	11
		RELLSTAB	10

Ce qui est significatif, c'est la prééminence prise par Goethe qui fut pendant des années le poète préféré de Schubert. La fascination exercée par le plus grand poète allemand sur la plupart des compositeurs n'a guère eu de résultats heureux ; et Schubert sera le seul musicien - avec parfois Hugo Wolf - à nous donner une équivalence musicale digne des textes de l'olympien. La grandeur cosmique et l'insondable de l'âme humaine - si magistralement exprimée par Goethe - sont parfaitement traduits musicalement par notre compositeur. Mais la chronologie vient éclairer l'évolution psychologique du compositeur face à cette prodigieuse collaboration. C'est en octobre 1814 que Schubert met pour la première fois un texte de Goethe en musique - **Gretchen am Spinnrade** - et que brusquement, sous la pression de la magie du texte, son génie éclate et

qu'il nous donne son premier chef-d'oeuvre. A partir de ce moment, les réussites goethéennes se succèderont d'année en année (5) jusqu'en 1823. Toutefois, les quatre lieder de décembre 1822 et l'unique lied goethéen de 1823 terminent en feu d'artifice cette longue et fructueuse intimité : jusqu'à sa mort, plus jamais Schubert ne mettra en musique un nouveau texte du sage de Weimar (6). Pourquoi ? C'est qu'une césure brutale se produit dans sa vie ; des déboires professionnels ajoutés à de graves ennuis de santé feront de cette année 1823 la plus sombre de son existence et saperont profondément son moral. Désormais, il ne retrouve plus la quiétude spirituelle nécessaire à un accord en profondeur avec l'auteur de **Faust**. Il lui faut des douleurs plus poignantes, des réflexions plus amères. Et ce n'est sans doute pas un hasard si, en cette même année 1823, il quitte Goethe et rencontre pour la première fois Wilhelm Müller en nous livrant la **Belle meunière**. Quelques années plus tard, il retrouvera ce Müller dans un recueil encore bien plus lugubre - la **Winterreise** - et aboutira peu avant de mourir à l'ironie cruelle et désabusée de Heinrich Heine. Cette tendance marquée vers l'amertume et la tristesse ne doit pas nous faire oublier combien de délicieuses éclaircies viennent illuminer ces années sombres.

Mais retournons aux tout débuts. On est alors frappé de constater qu'avant Goethe - le devançant de trois années - le premier amour littéraire du jeune adolescent a été Schiller qu'il met en musique dès l'âge de quatorze ans. Quand le premier lied goethéen retentit, Schubert a déjà derrière lui 8 lieder et 19 oeuvres à plusieurs voix écrites sur des textes de Schiller. La générosité et l'enthousiasme du grand dramaturge imprégné d'esprit **Sturm und Drang** ne pouvait qu'attirer notre jeune compositeur. Et pourtant, il fut rarement heureux avec lui. Passée l'année 1819, il ne mettra plus que quatre textes de Schiller en musique.

Le recours si fréquent de Schubert à la poésie pâle et insipide de Mayrhofer ne s'explique que par l'étroite intimité qui le liait à ce poète : il n'en a guère été inspiré. Toutefois, son génie réussira à transfigurer quelques-uns de ces textes en de très beaux lieder.

LES ANNEES D'APPRENTISSAGE (1811-1814)

Quand, le 30 mars 1811, Schubert compose **Hagars Klage** (la plainte de Agar), le premier de ses lieder qui nous soit parvenu, il n'a que quatorze ans. Mais le départ ne sera pas fulgurant : 3 autres lieder lui succèdent en cette année 1811 ; 2 autres seulement en 1812 et 7 en 1813. Il faudra attendre 1814 pour voir s'ébaucher une véritable progression avec 29 lieder qui préfigurent le véritable éclatement de l'année suivante qui verra naitre plus de 140 lieder.
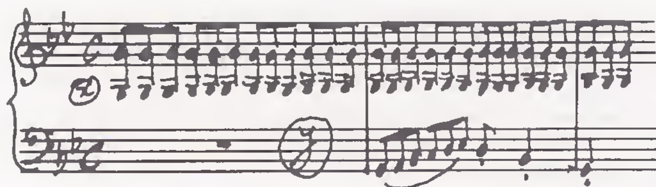
Dans ces premières années, Schiller a une place de choix et, un peu plus tard, Matthison. Les sujets recherchés sont des histoires de fantômes ou des récits lugubres et terribles : **Der Vatermörder** (Le parricide, 1811), **Der Geistertanz** (La danse des esprits, 1812), etc. Ce sont des ballades que Schubert traite en s'appuyant fortement sur les modèles de Zumsteeg, en mélangeant pêle-mêle les passages récitatifs, dramatiques, épiques et lyriques, sans rechercher une quelconque unité. Il ne pratique encore que **le additives Durchkomponieren** (composition continue en ajouts successifs, sans rappels) (7). Mais une oeuvre comme **Der Taucher** (Le plongeur, Schiller 1813-1814), dans sa prolixité informe et son bariolage, trahit déjà une personnalité hors du commun. Tout l'effort de Schubert va consister en la maitrise des idées neuves et originales qui bouillonnent en lui et jaillissent sans contrôle.

L'EXPLOSION CREATRICE : CHEFS-D'OEUVRE A PROFUSION (1815-1817)

En fait, le calendrier ne correspond pas avec le grand envol qui éclate comme un coup de tonnerre au firmament du lied en ce 19 octobre 1814, alors que Schubert met au propre sa **Gretchen am Spinnrade** (Marguerite au rouet) qui est son premier grand chef-d'oeuvre : sur un fond d'accompagnement en doubles croches perpétuelles qui traduisent à la fois l'incessant mouvement du rouet et le trouble du coeur de Marguerite, la variation strophique se développe avec un art consommé. Il est vrai que tous les éléments s'étaient conjurés pour cristalliser le résultat de trois ans d'efforts et de travail : l'entrée dans la vie d'adulte (Franz débute comme instituteur en octobre 1814 à l'école que dirige son père), son premier amour (Thérèse Grob) et la rencontre avec le premier texte goethéen. Celui-ci lui servit de révélateur, et il en fut conscient, car avant que l'année fut terminée, il avait mis en musique cinq autres textes du grand écrivain, sans toutefois remonter à de pareilles hauteurs.

Quantitativement, l'année 1815 représente un record absolu de production : 147 lieder voient le jour en cette année bénie, dont 28 sur des poèmes de Goethe ; certaines journées sont particulièrement favorables, comme ce 19 octobre où Schubert composa 9 lieder ! L'année 1816 avec 112 lieder n'est guère en retrait et l'année 1817 reste très honorable avec 61 lieder. Au cours de ces trois années, Schubert composa plus de la moitié de la totalité de ses mélodies : c'est dire leur importance.

Qualitativement, les réussites sont nombreuses et il faut opérer un choix. Prenons d'abord les lieder de forme **durchkomponiert**, dans la lignée de la ballade zumsteegienne, mais décantés et planant sur les cimes à la façon de **Gretchen am Spinnrade**. Deux sommets dominent l'année 1815, tous deux sur des textes de Goethe : **Erlkönig** (Le roi des aulnes) et **Rastlose Liebe** (Amour sans répit). Pour mieux saisir la maitrise formelle à laquelle Schubert est arrivé, examinons la coupe schématique du **Erlkönig**. Dès l'introduction, deux motifs caractéristiques sont exposés et réapparaitront plus ou moins régulièrement au cours des diverses sections ; appelons-les x et y :



On obtient la répartition suivante :

Mesures :	1-15	16-36	37-57	58-72	73-85	87-97
Sections :	Introduction	I A	II B	III C	IV D	V E
Motifs :	x+y	x+y	x+y		x	

Mesures :	98-116	117-123	124-132	133-148
Sections :	VI D'	VII F	VIII D"	IX G
Motifs :	x	x	x	x+y

On remarquera que les seules sections sans motifs constants sont celles où intervient le roi des Aulnes : de cette façon, non seulement il se distingue de son entourage, mais encore il affirme qu'il n'est pas dépendant d'éléments contraignants ; car il est libre et puissant. Sans doute la section VII contient-elle le motif x et concerne pourtant le roi des Aulnes. Mais il faut dire qu'ici Schubert a scindé la strophe VII pour en faire deux sections (VII et VIII), ce qui explique cette différence par rapport aux sections III et V. Quant aux sections IV, VI et VIII, si elles ne sont soutenues que par le motif x, c'est qu'elles sont aussi les seules à répéter la même ligne mélodique, à chaque fois un degré plus à l'aigu. Dans ce cas, Schubert a jugé qu'un seul élément commun était suffisant pour servir de lien unitaire.

En cette même année 1815, **Die Bürgschaft** (La caution, Schiller) et **Dem Unendlichen** (A l'Eternel, Klopstock) ne sont guère en retrait. Dans la grande fresque, c'est encore Goethe qui domine en 1816 avec **An Schwager Kronos** (Au postillon Kronos) au souffle puissant, au rythme haletant et aux progressions savantes. Dans le **durchkomponiert** du lyrisme intime, c'est toujours Goethe qui est présent avec l'admirable **Chant du harpiste I (Wer sich der Einsamkeit ergibt** : Celui qui s'abandonne à la solitude, 2ème et dernière version, septembre 1816). Un peu en retrait, mais très beau quand même et surtout d'atmosphère alors très actuelle, on retiendra pour le mois d'octobre **Der Wanderer** (Schmidt von Lübeck, 2ème version) (8). Trois sommets se dégagent en 1817. C'est d'abord **Der Tod und das Mädchen** (La mort et la jeune fille), composé en février sur un poème de Claudius, d'une extraordinaire intensité dans son dépouillement. Le mois suivant, on retrouve Goethe avec **Ganymed**, majestueuse invocation à l'amour où le **durchkomponiert** va presque toujours de l'avant, sans pourtant nuire à l'unité (forme A B C D E F E F G). Enfin septembre voit surgir la plus belle réussite sur un texte de Schiller avec le fantastique tableau qu'est la **Gruppe aus dem Tartarus** (Groupe surgi du Tartare). On croit déjà entendre la Tétralogie de Wagner. Remarquons en particulier les progressions d'accords de quinte augmentée par chromatisme ascendant dans la section II B (mes. 21-29) qui font penser à la **Walkyrie** ainsi que les progressions de la basse de la section III C (mes. 48-63) qui préfigurent certaines pédales mélodiques de **Siegfried**.

Si l'on passe maintenant au lied strophique, on doit au moins en retenir 4 pour l'année 1815, tous sur des textes de Goethe. C'est d'abord le 27 février **Nähe des Geliebten**, (Proximité du bien aimé), si majestueux dans sa simplicité. Puis vient le 5 juillet **Erster Verlust** (Premier chagrin d'amour), très émouvant et subtil dans son oscillation entre fa mineur et la bémol majeur (coupe A B C a'). Enfin le plus célèbre lied du lot voit le jour le 19 août : **Heidenröslein** (La rose des bruyères) au strophisme le plus simple qui soit. Ici, on se doit d'ouvrir une parenthèse. Contrairement à ce que l'on croit généralement, Schubert n'a pas recherché le «Volkston» (ton populaire) et la simplicité mélodique comme les compositeurs de l'école berlinoise. Ses premiers lieder sont des assemblages extrêmement complexes et ce n'est que progressivement qu'il se décantera pour retrouver la courbe d'allure populaire. Mais ce ne sera jamais son idéal et ses **Volkslieder** sont exceptionnels. Chez lui, l'importante accordée au piano, la variété et l'audace des modulations, les progressions thématiques héritées de Mozart et Beethoven sont beaucoup trop importantes pour aboutir à l'air facile que l'on fredonne dans la rue. En ce sens, **Heidenröslein** représente un cas limite. C'est en septembre que le quatrième chef-d'oeuvre nous est offert avec la deuxième version de **An den Mond** où Schubert se révèle déjà un grand maitre de la forme strophique variée.

Pour l'année 1816, il suffira de retenir le **Chant du harpiste III** (qui devient, par permutation, le **Harfenspieler II**) que Schubert écrivit en septembre sur l'admirable texte de Goethe **An die Türen will ich schleichen** (Je me faufilerai de porte en porte). L'émouvante simplicité des inflexions mélodiques se moulant dans une forme strophique alternée (A B A' B) correspondent parfaitement au texte. Que celui qui doute de l'habileté contrapuntique de notre compositeur étudie soigneusement la très souple écriture à trois parties de l'accompagnement qui contribue à créer l'atmosphère de mystère et de tristesse résignée de ce lied.

Deux lieder illustreront la forme strophique en 1817. D'abord la très célèbre **Forelle** (La truite), sur un texte de Schubert, de forme A A B avec un rappel pour terminer de la quatrième sous-section de A. On y remarquera le côté descriptif extrêmement réussi de l'accompagnement ainsi que le brusque changement d'atmosphère virant au dramatique à la section B. Mais ce lied ne reste qu'un délicieux divertissement. Avec **An die Musik** (A la musique), composé en mars sur un texte de son ami Schober, on remonte vers les cimes. Ici également, on admirera l'élégant dialogue à deux voix entre la basse du piano et la voix ainsi que les départs en imitation. Un chromatisme discret de la basse vient souligner sans exagération la discrète émotion de l'émouvante courbe vocale. Retenons aussi les doubles appogiatures expressives de l'interlude instrumental (mes. 20-22) repris pour conclure.

Avant de terminer cette période si féconde, signalons que c'est en février ou mars 1817 que Schubert fit la connaissance du célèbre chanteur Johann Michael Vogl (1768-1840) qui devait rapidement devenir l'un de ses meilleurs amis et, non seulement contribua puissamment à répandre ses lieder, mais encore l'incita - par l'étendue et la puissance de sa voix - à composer des oeuvres animées d'un grand souffle.

L'INTERIM (1818-1822)

Brusquement, dès novembre 1817 la production de lieder fait une chute verticale : deux seulement en novembre 1817, tous deux sur des textes de Schiller ; aucun en décembre. L'année 1818 ne sera guère plus riche : 13 lieder en tout, dont 4 seulement pour les six premiers mois ; et aucun «grand cru».

L'année 1819 sera plus heureuse, non par la quantité - 24 lieder seulement - mais par la qualité. Deux poètes nouveaux entrent en scène. Il y a d'abord Friedrich von Schlegel, déjà mis en musique à partir de décembre dernier, et dont certains lieder sont bien venus. Mais il y a surtout le visionnaire Novalis qui proclame un christianisme transfiguré qui convient bien mieux à Schubert que celui du dogme catholique. Il met en musique coup sur coup, au mois de mai, cinq de ses poèmes, dont le puissant **Hymne I (Weinige wissen das Geheimnis der Liebe -** Bien peu connaissent le secret de l'amour). Dans la même veine, mais sur des vers bien inférieurs, on trouve en octobre le **Nachtstück** (Nocturne) de Mayrhofer. Mais le sommet de cette année-là demeure **Prometheus** où le génie de Goethe lui permet de retrouver le grand souffle dramatique qui anime cette fresque gigantesque. On le voit : malgré la simplification qui s'opère au cours des ans, l'esprit **Sturm und Drang** du compositeur se réveille quand un texte approprié se présente ; et avec lui la forme **durchkomponiert**.

Des 20 lieder de 1820, on citera la puissante **Nachthymne** de Novalis qui retrouve les accents de **l'Hymne I** de l'année précédente, **Der zürnenden Diana** (A Diane en colère) où, malgré de grandes beautés, Schubert s'empêtre dans le piètre texte de Mayrofer, enfin la délicieuse **Frühlingsglaube** (Foi printanière) sur le seul texte de Uhland qu'il ait jamais mis en musique.

Mais il faut attendre 1821 pour retrouver - **Prometheus** excepté - les cimes atteintes en 1817. Pourtant, 13 lieder seulement voient le jour, comme en 1818. Mais la qualité nous dédommage amplement. Quatre joyaux se détachent et scellent les retrouvailles de Schubert avec Goethe : décidément, le patriarche de Weimar est bénéfique à notre compositeur. Tous quatre furent écrit dans la foulée dans le courant du mois de mars. Ouvrant la marche, voici d'abord **Grenzen der Menschheit** (Limite de l'humanité) dont le texte philosophique et cosmique inspire à Schubert une forme **durchkomponiert** totalement assagie et maitrisée mais - comme dans **Ganymed** - allant toujours de l'avant, ne reprenant le début que pour conclure (forme A B C D E A') Quittons ces considérations austères pour nous plonger dans les chatoiements du poète persan Hafis revu par Goethe. Quelle bouffée de fraicheur ! Le mélange d'amour érotique et de sagesse orientale réclame un équilibre qui est miraculeusement retrouvé par Schubert. Voici d'abord **Geheimes** (Secret) où le balancement rythmé de l'accompagnement et les oscillations do-do b et sol-sol b confèrent un charme incomparable qui s'inscrit dans une forme lied - au sens français du mot : A B A'.

Ce sont ensuite les deux **Chants de Suleika** (9). Le strophisme du lied précédent est abandonné au profit d'un **durchkomponiert** tellement allégé et gracieux qu'il donne l'impression de lieder strophiques enchainés : la maitrise devient totale. On aimerait ajouter à ce beau palmarès les **Lieder der Mignon I (Heiss mich nicht reden**, version 1) et II **(So lasst mich scheinen**, version 2), si Schubert ne devait encore se surpasser avec les mêmes textes en 1826.

Parmi les 20 lieder de l'année 1822, Goethe reste encore à l'honneur puisqu'il apparait à quatre reprises. Mais malgré les beautés de **Der Musensohn** (Le fils des Muses) et celles encore plus grandes de **An die Entfernte** (A l'Absente), Schubert ne retrouve pas les sommets de l'année précédente. En fait, ce seront-là les derniers lieder sur des textes de l'Olympien, à l'exception d'un cas isolé l'année suivante. Après tant de chefs -d'oeuvre nés de cette collaboration exceptionnelle, l'inspiration du musicien se serait-elle tarie auprès de la source goethéenne ? Nous avons vu que la réponse doit sans doute être cherchée dans le changement d'attitude psychologique de Schubert en raison de ses difficultés d'existence. Toujours est-il que malgré Goethe et malgré les beautés de **Heliopolis** I et II sur les poèmes de son ami Mayrhofer, la vraie révélation de cette année est le premier texte de Rückert mis en musique : **Sei mir gegrüsst** (Salut à toi). L'émotion poignante qui se dégage de ce lied reste contenue par l'implacable rythme que ponctue la main gauche en une sorte de battement de «valse au ralenti». On admirera - en dehors des altérations expressives et des modulations raffinées - la maitrise formelle atteinte : dans une coupe A A B C B' A', Schubert reprend en fin de chaque section les six dernières mesures de sa première section, leur conférant ainsi une apparence de refrain qui donne une unité au lied entier. Conscient de sa réussite, Schubert prendra quatre nouvelles poésies de Rückert l'année suivante. Ce poète apparait ainsi comme celui qui fait la transition entre les deuxième et troisième phases créatrices du compositeur, alors que Goethe avait régné sur les deux premières.

(A suivre...)

NOTES

1. Ce recensement a été fait à partir du **Catalogue thématique** de Otto Erich Deutsch. Il ne tient pas compte des versions d'un même texte qui n'apportent que des changements de détails; par contre, il considère chaque version franchement différente d'une même poésie comme un nouveau lied. Tous les lieder sont avec accompagnement de piano, excepté 5 ; les voici (numérotation du catalogue de Deutsch = D) : D 81 pour 2 violons et 1 violoncelle; D 83 pour violon et harpe (tous deux de 1813); D 535 pour petit orchestre (1817); D 943, **Auf dem Strom** pour piano et cor ou violoncelle (1828) et D 965, **Der Hirt auf dem Felsen** pour piano et clarinette ou violoncelle (1828).
2. Tous ont écrit en allemand ou ont été traduits en allemand, à l'exception de 3 dont l'original italien a été conservé : Metastase (7), Vittorelli (2) et Goldoni (1). Ce sont – avec un texte hébreu ! (D 953) – les seuls textes non allemands composés par Schubert.

3. On a compté parmi ceux-ci les deux lieder de **Suleika** que Goethe a recueilli dans son **Divan occidental-oriental**, mais qui sont en réalité de son amie Marianne von Willemer.

4. Dont une traduction d'Eschyle.

5. En voici le décompte : 1814 (6); 1815 (28), 1816 (10), 1817 (7), 1818 (0), 1819 (2), 1820 (0), 1821 (7), 1822 (4), 1823 (1).

6. Il composera bien à nouveau 4 lieder sur des poésies de Goethe en 1826, mais il s'agit là de nouvelles versions de textes qu'il connaît déjà depuis 1815.

7. Pour reprendre l'expression très juste de W. Wiora, **Das Deutsche Lied**, p. 134 : « aber er pflegte zunächst nur die additive Art der Durchkomposition » (mais au début, il n'utilisait seulement que la composition continue additive).
8. C'est à partir des thèmes de ce lied qu'il composera en novembre 1822 la célèbre **Wanderer Phantasie.**
9. Cf. note 3.

ETUDE D'UN CHANT

par M. FLAVIER
Professeur d'Éducation Musicale

I – Choix

Il doit se faire :

– dans le folklore français ou étranger
– dans les œuvres des grands musiciens
– dans les chansons de notre temps.

Il faut :

– rechercher la simplicité et la beauté du texte poétique et musical
– penser aux limites de la tessiture de la voix des élèves
– adapter le chant à la saison, aux circonstances, à l'esprit de la classe et à son niveau intellectuel
– observer si possible la neutralité, ne pas porter atteinte aux tendances religieuses et politiques, ainsi qu'à la moralité.

II – Préparation

Il est nécessaire de posséder le texte musical et les paroles du chant.

– S'il est impossible de se les procurer, on peut les écrire de mémoire, pour se référer à quelque chose de précis, ne serait-ce qu'à soi-même. Il ne faut pas avoir d'hésitation devant les élèves.

– Prévoir un accompagnement au piano ou à la guitare, que l'on puisse jouer sans difficulté, sachant que l'on ne peut regarder son clavier, et qu'il faut écouter ce que chantent les élèves. Cet accompagnement doit être pratiquement connu par cœur si l'on n'a pas de don d'improvisateur.
– Il ne faut pas laisser de vide dans l'accompagnement, c'est-à-dire meubler une tenue par des accords marquant les temps ou des arpèges servant de pont.

– La mélodie et le texte doivent plaire. Si un détail poétique empêche une réalisation, il ne faut pas hésiter à inventer un texte à notre convenance : changer un mot, une phrase, toute une strophe même.

Je respecterai plus scrupuleusement une mélodie car, c'est une langue universelle qui traverse les âges et les frontières, sans se flétrir. Je me suis toujours efforcée de ne pas la trahir.

– Il faut prévoir une vocalise, pour assouplir les voix. On peut utiliser celle de Planel « ou a é a ou ». Mais la vocalise peut aussi mettre dans le ton du chant, grâce à un arpège ou à une gamme – des exemples seront donnés plus loin –. Elle peut emprunter un passage difficile au point de vue intonation ou rythme. De toute manière, elle doit développer la tessiture de la voix des élèves. En la montant par 1/2 ton ou suivant les degrés de la gamme diatonique, on y parvient aisément. Si cette vocalise trouve sa note de départ sur le Si^3, par exemple, penser à la descendre également vers le grave.

– Des exercices de souffle et des notes tenues avec variations de nuances sont aussi souhaitables.

– Il faut prévoir également les difficultés du chant et la façon de les résoudre. Il n'y a rien de plus banal et fastidieux que de se servir de la, la, la, qu'il faut réserver à un exercice de vélocité. Il est de loin préférable d'utiliser les paroles du passage difficile, au besoin le nom des notes, qui met l'intonation à sa juste place.

– Il est évident que le professeur connaît la mélodie et son texte, sans hésitation, et qu'il a pensé à la place des respirations. Il doit parfois en ajouter pour les élèves, afin de ne pas couper un mot en deux parties.

– Pour obtenir une articulation valable, il faut donner l'exemple d'une articulation exagérée.

– Il faut expliquer, ou plutôt faire expliquer par les élèves eux-mêmes, les mots difficiles, et dégager le sens du texte ou des symboles cachés sous les paroles.

III – Présentation

– Le professeur doit mettre sa chanson en valeur. Donc il la chantera dans sa propre tessiture. Si ce n'est pas celle de

ses élèves, il transposera par la suite. Je rappelle ici que chaque classe a sa tessiture moyenne qu'il faut tester dès le début de l'année au moyen de vocalises simples. Cette tessiture s'agrandit d'ailleurs au cours d'une année, quand le travail vocal est suivi.
Il faut présenter le chant partiellement, pour ménager la découverte de la fin de l'histoire. Ce chant doit avoir d'une part son mouvement exact, pour lui donner son caractère, d'autre part ses nuances, pour ajouter tout son relief. S'il y a lieu, l'histoire qui se déroule est localisée, quant à son origine. Un accompagnement peut être prévu, très en sourdine, pour laisser à la voix la première place. Je pense moi-même qu'il est préférable de vivre la chanson devant les élèves, et non derrière son piano.

IV — Étude collective

— Je conseillerai toujours de fournirla partition aux élèves. Même s'ils savent peu de solfège, ils conserveront ces textes, et cela constituera leur bagage musical. Ils sauront les lire un jour, nous devons nous efforcer de leur en donner le goût.

— Si ce que j'avance paraît irréalisable, il faut penser à écrire le texte au tableau pour des élèves de 6ème, assez gros et très lisiblement. C'est l'année où ils apprennent à mal écrire ! Que leur cahier de musique contienne au moins de jolies chansons, bien présentées, et parfois illustrées, pourquoi pas ! Développons leur sensibilité, et leur sens de l'esthétique.

— Pour toutes les autres classes, dicter ce texte en écrivant les mots difficiles, seulement.

— Pour une langue étrangère, je reviens à ma première idée : il faut tout écrire.

— Il faut ensuite préparer le terrain, mettre dans le ton du chant par une courte vocalise. Ce travail sera fait dans les chapitres suivants.

— Si l'articulation est difficile, il faut ralentir le mouvement, placer nettement les accents toniques, et accélérer peu à peu avec les progrès réalisés. Il faut de notre part de la patience et de la persévérance et, susciter chez nos élèves le goût de l'effort.

— Il faut soigner les départs. Ils doivent être précis. Donc pour le chef, il est nécessaire de bien expliquer son geste, qui doit inclure une respiration. Ensuite il faut mobiliser l'attention de tous, donc, pas de nez dans les partitions. La première phrase est rapidement apprise par cœur.
L'idéal est d'avoir un pupitre devant soi pour diriger avec ses deux mains. Je signale que les pupitres métalliques ont une partie supérieure démontable. Il suffit de les tourner à l'envers pour pouvoir coucher cette partie à angle droit. C'est ce que l'on souhaite pour y poser sa partition. La main droite bat donc la mesure ou les pulsations, la main gauche fait réaliser les nuances. Ces nuances peuvent être notées en rouge par chaque élève, sur son propre texte, ainsi que les respirations.

— Il faut isoler les difficultés, les travailler parfois au détriment du texte, en coupant un mot ou une phrase de façon peu logique.
Un graphique bien proportionné aide la mémoire visuelle et auditive. Le nom des notes fait parvenir à une justesse plus rigoureuse que les paroles. Il ne faut pas recommencer un passage sans le corriger ni le perfectionner.

— Penser aussi à la bonne tenue des élèves ! Pas de tête lourde supportée avec la main, pas de jambes allongées sous les tables, pas de dos voûté ! Une position assise normale, les mains sur la table, ne comprimant pas le thorax et la colonne d'air, qui est notre instrument !
La position debout est la meilleure. Mais elle prend du temps pour la mise en place, et l'heure de Musique est si courte que la mutiler de quelques minutes est un cas de conscience. Dans une année, cela fait des heures !

En résumé, il faut exiger :

— la prise du souffle silencieuse,
— des attaques précises,
— une articulation nette,
— la justesse de l'intonation,
— l'exactitude du rythme,
— les respirations placées musicalement,
— les nuances très contrastées.

Pour tout cela, il faut regarder le chef, et savoir sa musique par cœur. Il est sous-entendu que le chef regarde ses élèves !...

Nous devons donner le souci de la perfection, et le goût de la Beauté. Cette œuvre collective a demandé de la maîtrise de soi, de l'obéissance, de la discipline, de l'humilité, car chacun doit faire abstraction de sa personnalité au profit de l'ensemble. C'est un mode puissant de socialisation.

Allons ensemble à Bethléem

Noël Tchèque

1
Allons ensemble à Bethléem
Douy daï, douy daï, douy daï da !

Refrain

Chacun de nous te bercera
Mon p'tit homme, doux Jésus,
Te bercera dans ses bras.

2.
Les bergers les entendez-vous ?
Douy daï, douy daï, douy daï da !

— au refrain —

3
Prends, toi Jacquot, ta musette,

Douy daï, douy daï, douy daï da !

— au refrain —

4
Et toi, Jeannot, prends ton flûtiau,
Doudli, doudli, doudli, da !

— au refrain —

5
Pour cet enfant, tous nous chantons
Douy daï, douy daï, douy daï da !

— au refrain —

Mon p'tit homme, doux Jésus,

mf

1 Al-lons ensemble à Beth-lé-em, Douy daï, douy daï,

p

douy daï da ! Mon p'tit homme, doux Jé-sus,

cha-cun de nous te ber-ce-ra, Mon p'tit homme

doux Jé-sus, Te ber-ce-ra dans ses bras.

I — Choix : ce Noël tchèque convient à des voix d'enfants ayant l'habitude de chanter, et de vocaliser souplement. Après trois mois de travail, il est très réalisable en 6ème à cause de la simplicité de son texte, intéressant par son rythme dansant, sa mélodie variée, et sa modulation à la dominante. Il demande un travail soigné.

II — Travail préparatoire de l'onomatopée

Douy daï, douy daï douy daï da !

a) 1ère mesure : — chanter sur les paroles du texte, veiller à serrer le demi-ton si do ;
— respecter l'articulation par groupe de deux doubles croches en allégeant la seconde ;
— demander un visage souriant pour l'émission des « i »
— exiger une articulation nette, imitant un instrument à vent, la musette, dont il est question dans le texte —.

b) 2ème mesure : faire le même travail, mais le repos sur la note do facilite la justesse absolue de l'intonation et le respect de la cadence rythmique avec reprise de la respiration.

c) les deux mesures ensemble : chantées sur un seul souffle, portées par une articulation solide et musclée, ainsi que par une justesse. Le travail peut être réalisé au ralenti, mais il gagne peu à peu son tempo définitif.

d) On peut se servir de cette base comme vocalise et la monter par 1/2 ton jusqu'au ré^3 comme note de départ. Pour faire travailler les voix dans le grave, descendre jusqu'au si^2, l'octave du texte initial.

III — Travail du chant proprement dit

Il doit se faire presque sans parler. Éliminer les « à vous », et autres commentaires. Le maître chante, il fait chanter, rechante lui-même en rectifiant les erreurs, fait rechanter une seconde fois. Il faut maintenir la cadence entre maître et élèves, pas de temps morts. Ne pas oublier de respirer, et pour cela en faire le geste. Ici, c'est facile, car chaque phrase commence sur le temps fort.

1er couplet : (nuance mezzo forte, dans un mouvement bien cadencé).

1ère phrase : rien de difficile. Il faut bien lancer la dernière syllabe « em » de Bethléem, qui permet de fermer la bouche, prenant la face comme résonateur, et permettant une courte respiration avant la phrase suivante.

enchaînement : « à Bethléem - Dou ». Attention à la quarte augmenté fa si bécarre. Chanter ce passage en prolongeant le son « dou », pour que ce fameux si bécarre inattendu entre bien dans l'oreille. Il est évident qu'il faut répéter cet enchaînement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'erreur. Quand le maître chante, les élèves écoutent. Quand les élèves chantent, c'est le maître qui écoute, et qui se garde bien de doubler leurs voix, sinon son contrôle est impossible.

2ème phrase : « Douy daï... da ! ». Ne pas écourter le « da » pour conserver la cadence, et respirer. En profiter pour changer l'amplitude de son geste, et de la main gauche demander une nuance piano.

Refrain : (piano, dolce avec beaucoup de souplesse). Si les élèves ont la partition, il faut attirer leur attention sur les liaisons qui correspondent à deux notes sur une même syllabe. S'ils ont seulement le texte, chaque élève notera deux traits de couleur au-dessus des syllabes doublées.

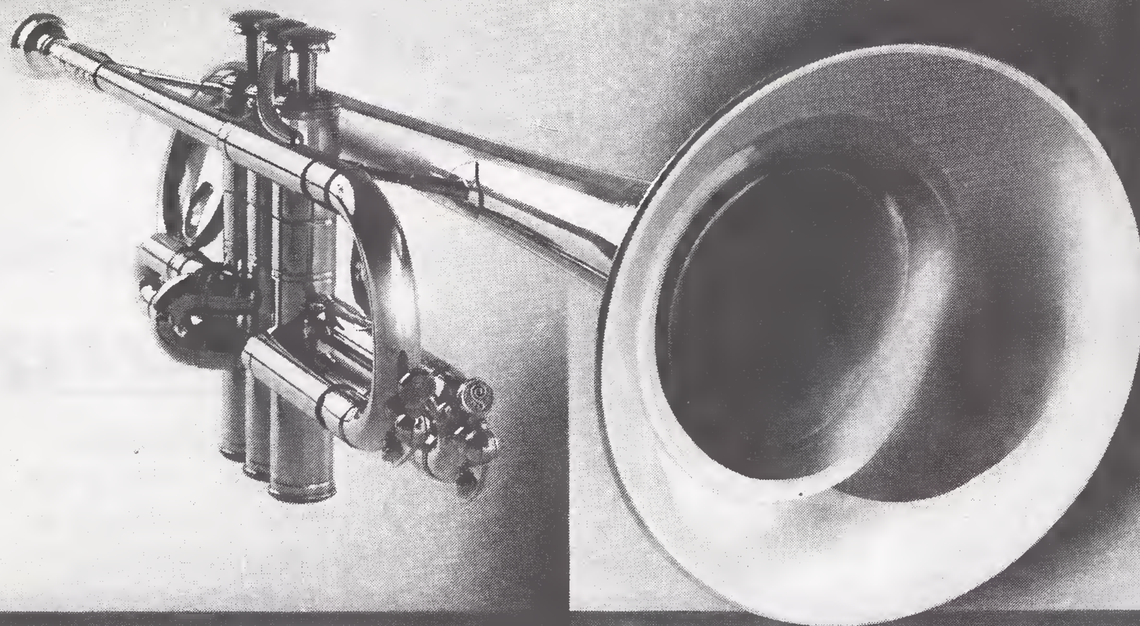
Le maître a rappelé le geste d'arrêt, main gauche levée — c'est lui qui chante — le geste de départ, main droite donnant le signal par une respiration — ce sont les élèves qui chantent. En principe, plus rien à dire !

Maître : « Mon p'tit homme » — Elèves : même chose.
Maître : répétition avec correction — En général il y a une erreur sur « p'tit », à cause de la contraction et de la syllabe doublée. Faire reprendre pour obtenir satisfaction.
Maître : « Doux Jésus » — Elèves : même chose.
— La cadence est prise — Je ne fais plus que le découpage —
— « Chacun de nous te » : lentement d'abord, car c'est l'endroit le plus difficile à réaliser. Reprendre avec persévérance et gentillesse.
— Demander la précision de l'intonation, ne pas laisser glisser la voix sur les tons et les demi-tons. Travailler presque piqué : fa mi ré do fa = de nous te.
— « Chacun de nous te bercera » —
— « Mon p'tit homme, doux Jésus » —
Reprendre en enchaînant, et bien placer la respiration après bercera.
— « Te bercera dans » — même travail que précédemment.
— « Te bercera dans ses bras » —
Enchaîner plusieurs fois les deux dernières lignes. Reprendre à la suite les deux premières et mettre en parallèle :
— « Chacun de nous te bercera » —
— « Te bercera dans ses bras » —
La similitude de la mélodie au départ, et la différence de texte sera une cause d'erreur pour les étourdis.

Voilà la récompense ! Le professeur s'assied au piano, il joue toute la chanson, en chantant, s'il peut réaliser cette synchronisation. Les élèves écoutent et suivent des yeux leur texte, sans chanter. Enfin, c'est leur tour, bien souvent acclamé par des manifestations d'impatience. Tout n'est pas terminé pour le meneur de jeu. Il doit ouvrir bien grandes ses deux oreilles, et se souvenir des erreurs de parcours pour les faire rectifier.

Le caractère dansant de ce chant porte en soi de la joie vivante. Il ne faut surtout pas se laisser entraîner à enfiler ses gros sabots. Des voix claires, souples et légères, et joyeux Noël !





Aux Conservatoires : une entrée remarquée!

Dans votre budget : une sortie discrète!

LES PIEDS ASSURENT UNE PARFAITE PROTECTION DU FÛT

MODÈLE STANDARD 10.265 F T.T.C. DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

SÉRIE UNIVERSAL 9.165 F T.T.C. DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

PIED DÉMONTABLE POUR FACILITER LE TRANSPORT.

Ludwig

Offrez à vos classes de percussion des instruments de la même qualité que les modèles professionnels, équipés techniquement des mêmes perfectionnements :

peaux plastique
réglage de tonalité par pédale,
système automatique de repérage de la tonalité sélectionnée,
roulettes.

musser

Idéal pour l'étude,
xylophone modèle M 51
clavier en kélon,
matériau moderne et durable
3 1/2 octaves FA 4 à DO 8
accordé au LA 442
portable, pieds à roulettes repliables, valise en option.

MODÈLE M 51 8.400 F T.T.C. DÉPART PARIS

Studio Potard

Une distribution **major** S.A. *28, rue Stephenson - 75018 PARIS - Tél. 606.89.56*
(Catalogue sur demande)

L'HARMONIUM

Par Michel DIETERLEN
Président de l'Association pour
la sauvegarde de l'harmonium

Avant propos

Logiquement, ce sujet aurait dû prendre place à la suite de nos articles sur l'orgue (E.M. Nos : 206, Mars 1974, 208, Mai 1974, 210, Juillet 1974). Toutefois, connaissant les recherches entreprises dès lors par M. Michel DIETERLEN, il nous a paru plus profitable pour le lecteur d'en attendre des résultats décisifs et de demander à leur auteur d'accepter de se substituer exceptionnellement à nous et d'en donner ici la primeur. Il convient de le remercier chaleureusement d'y avoir consenti.

Roger COTTE
Professeur à l'Université Estadual Paulista (Saô Paulo)
Ex-Chargé de Cours à l'Université de REIMS.

DEFINITION

Harmonium : «instrument de musique à vent, à anches libres commandées par un clavier». Telle est la définition récente et bien sommaire du Nouveau Petit Larousse (1972). Il est vrai que l'instrument quoiqu'encore assez largement utilisé aujourd'hui est en voie de disparition tellement il est négligé. Et pourtant l'harmonium a marqué son temps car il est typiquement un instrument du XIXe siècle. En outre il a participé à une aventure industrielle assez passionnante, plus encore que celle du piano. Il faut ajouter enfin que s'il s'agit bien d'un instrument à clavier, à anches libres, le vent est produit par des soufflets mus par des pédales actionnées par l'harmoniumiste. C'est en effet par le jeu des pédales que l'exécutant fait varier la pression de l'air et rend l'instrument «expressif» ; d'où son autre nom : orgue-expressif.

Il a été construit un grand nombre de types d'harmoniums depuis l'instrument rudimentaire, dit orgue à cent francs, jusqu'au monumental ; le plus courant étant constitué par une disgracieuse caisse en bois, plus profonde que celle d'un piano mais moins haute, car elle ne dépasse pas 90 cm. Sous le couvercle supérieur apparait un clavier et à la base de l'instrument sont disposées deux pédales. Derrière, le mécanisme est protégé par un cadre de bois tendu d'étoffe de couleur souvent bordeau. La caisse est plus ou moins décorée ; quoique généralement lourde elle peut être déplacée à l'aide de deux poignées latérales. Certains artisans ont construit des instruments relativement petits en bois précieux qui ont une allure très décorative. (1)

HISTORIQUE

L'harmonium est certainement né dans le subconscient de ses promoteurs tel un fils spirituel de l'orgue. Le but poursuivi à l'origine ne fut pas de créer un orgue à bon marché, transportable, simple, mais de rendre l'orgue expressif. En fait d'orgue de petite taille, on avait déjà construit des régales, instruments à petits soufflets mus dans certains cas par une pédale unique, mais à anches battantes et dont le son loin d'être harmonieux était plutôt criard.

La gimbarde résonnait sans doute aux oreilles des hommes et des femmes du temps puisqu'en 1800 se donnaient des concerts avec cet instrument. Cette guimbarde, languette d'acier scellée sur un corps oval non fermé, est bien le prototype très ancien de l'anche libre que le musicien fait bourdonner devant ses lèvres en la faisant vibrer du bout d'un doigt.

En Allemagne les enfants jouaient avec de petits harmonicas à bouche rudimentaires. Dans une lettre, le facteur d'orgue vosgien Nicolas JEANPIERRE, écrivant à la Société d'Emulation des Vosges, résume bien la situation. Il raconte

qu'un de ses cousins, représentant de commerce, lui a montré vers 1830 un de ces «joujoux» que les enfants faisaient nasiller à la campagne dans le Wurtemberg voisin.

Il eut l'idée de construire un instrument dans lequel, tout facteur d'orgues qu'il était, il remplaçait les tuyaux par des plaques de métal à anches libres. Malheureusement faute de moyens, «la misère tue la science», s'exclame-t-il, il ne put terminer son essai et l'instrument resta à l'état d'ébauche.

La lettre est datée de 1866 et nous croyons à la véracité du récit de ce grand facteur. Elle prouve que l'idée était dans l'air, à tel point d'ailleurs que nombreux furent ceux qui crurent de bonne foi avoir été le seul précurseur en matière d'harmonium.

Pour départager ces personnages, quelque peu chicaniers nous le verrons, nulle autre méthode que de mettre au jour les brevets qui furent pris à cette époque. Rappelons à ce propos qu'il s'agissait des tout premiers brévets faisant suite aux lettres patentes royales. Nous savons bien qu'une découverte peut avoir été faite en réalité bien avant la demande de brevet, mais un brevet délivré officialise l'invention, l'inventeur et une date.

LES BREVETS

- Les Frères Philippe et Frédéric GIRARD se voient délivrer, en vertu de l'arrêté des Consuls du 5 Vendémiaire au 9, un brevet d'invention numéro 232, le 14 Frimaire an XII (6 Décembre 1803) pour «un moyen de construire des orgues dont on pourra à volonté enfler et diminuer les sons». Cette «invention» est bien connue des passionnés d'orgue car elle consiste à doter le tuyau sonore d'un cône coulissant pouvant diminuer ou augmenter la surface d'une lumière pratiquée dans le canal d'alimentation du dit tuyau.

Inutile de préciser que l'invention était sans lendemain, du moins en ce qui concerne la lumière coulissante !

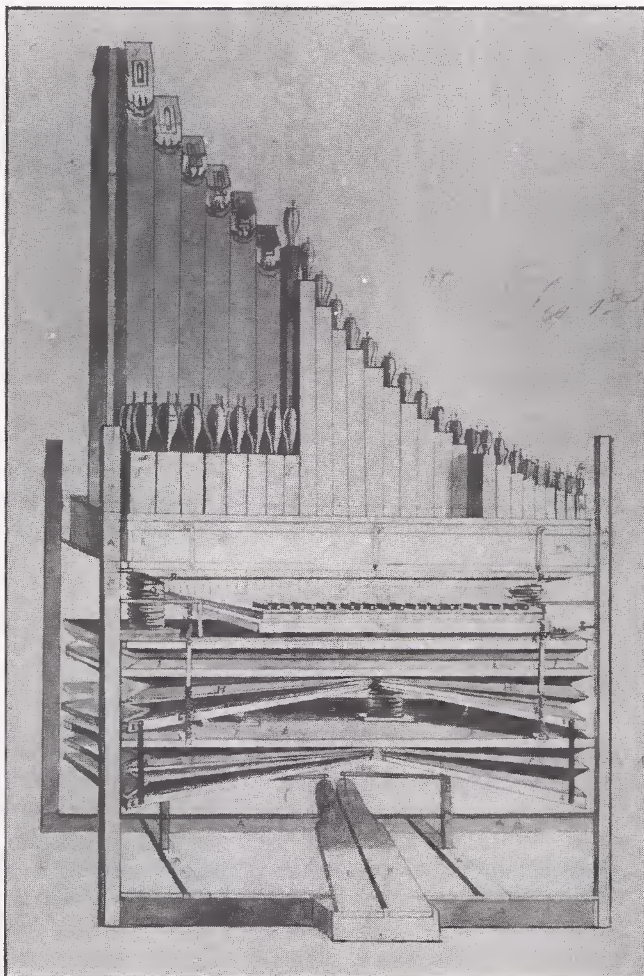
- GRENIE (la signature comporte l'accent) dépose un brevet daté du 23 Juin 1810 ; «Pour un jeu d'orgue rendu expressif par le moyen d'un plus ou moins grand volume d'air compris dans le sommier». Le document que nous avons eu sous les yeux ne comprend aucun dessin mais par contre on y lit : «M. ERARD, il y a 25 ans, essaya de faire un instrument composé de cette espèce de jeux mais il ne fut jamais assez satisfait pour oser en faire de nouveaux et les mettre entre les mains du public, plus récemment GIRARD jeune...»

Or nous verrons qu'ERARD ne fut pas en réalité si mécontent de sa trouvaille, mais n'était-il pas tout d'abord facteur de pianos et non facteur d'orgues ?

GRENIE se fit délivrer un second brevet le 22 Janvier 1816 sous le Numéro 1014 comprenant 9 pièces dont deux dessins très clairs.

Dans un bâti de bois nous voyons, sous un clavier, les soufflets actionnés par des pédales, surmontés d'un réservoir d'air intermédiaire, et, au-dessus, des corps creux - illustrés en détail sur un autre document - munis d'anches libres et de rasettes (l'anche est bien libre car de largeur plus faible que son support).

GRENIE avait bien trouvé le système de l'alimentation en air de l'harmonium mais par le matériel sonore.



GRENIE - Brevet n° 1014 délivré le 22 Janvier 1816
Orgue de chambre à un jeu de flûte et un jeu d'anches.
B. Pédalier . . « sur lequel on appuye plus ou moins suivant le degré d'expression qu'on veut donner ».

- PINSONNAT dépose le 29 Décembre 1828 un brevet pour le Typotone, diapason à unique anche libre (guimbarde améliorée).

- Le Docteur KAYSER Philippe Auguste dépose une demande de brevet le 27 Juin 1829 pour un piano-éolien. Il écrit : «La plupart des instruments à anches libres sont encore de simples jouets d'enfants et sont loin de répondre aux aspirations du musicien». Et de décrire son invention consistant, en gros, en une plaque de cuivre percée et ajustée d'une rangée d'anches libres, une des clefs ouvrant ou fermant les ouvertures.

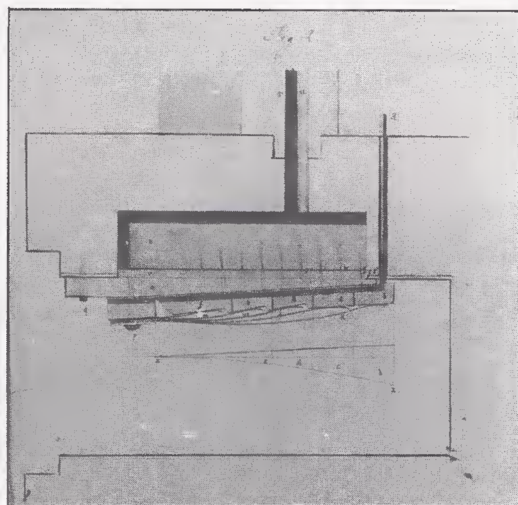
L'instrumentiste soufflait de sa bouche l'air nécessaire et un système de récupération de l'humidité était prévu. Nous ne citons ce brevet que comme preuve du cheminement enfantin de l'instrument.

Beaucoup plus astucieux est le brevet suivant.

- S. ERARD date sa demande de brevet du 25 Novembre 1829. Il ne lui est délivré que le 7 Mai 1830 sous le Numéro 4401 (il a peut-être attendu pour le déposer). Et ce document établi «pour un sommier avec des soupapes applicables à l'orgue afin de le rendre susceptible d'enfler ou de diminuer le son au simple toucher» contient un merveilleux dessin en couleur détaillant une soupape brisée.

C'était l'invention dont parlait GRENIE.

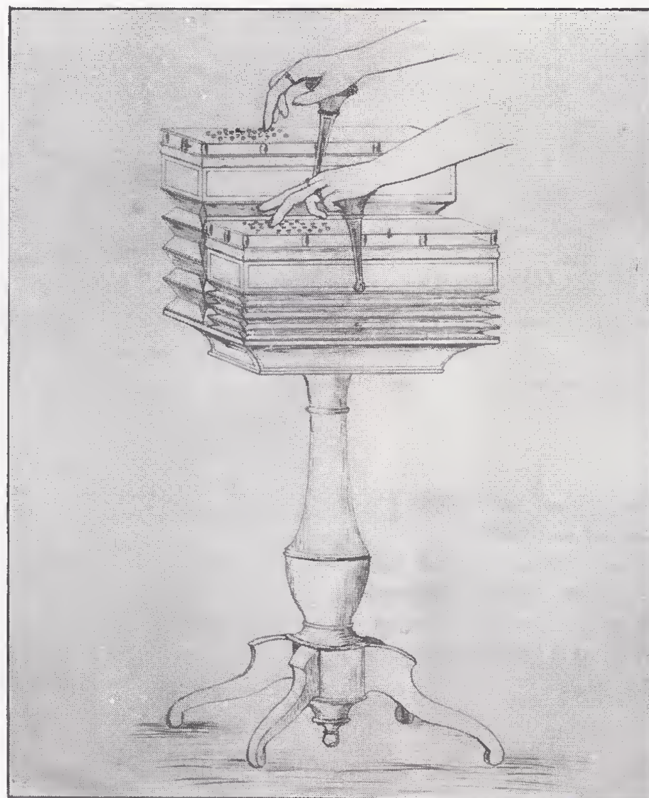
Or ERARD a réalisé un orgue comprenant ce système. Après bien des malheurs son neveu, P. ERARD, aidé par John ABBEY récupérèrent les débris de l'instrument et les montèrent dans une chapelle où, bien protégés, on retrouve à la fois le type de matériel sonore illustré par GRENIE et la soupape d'ERARD, le tout au milieu des tuyaux d'un orgue classique. Tout cela prouve bien que l'idée était dans beaucoup d'esprits et que GRENIE n'avait pas tort de se plaindre d'avoir été non seulement volé de son invention mais d'avoir vu un de ses ouvriers débauché.



S. ERARD, Brevet n° 4401 délivré le 7 Mai 1830
« pour un sommier avec des soupapes applicables à l'orgue afin de le rendre susceptible d'enfler ou de diminuer le son au simple toucher».

- GRUCKER et SCHOTT, strasbourgeois, obtiennent en 1830 un brevet d'importation pour le physharmonica inventé par HACKEL à Vienne en 1818. Ils le perfectionneront mais l'instrument n'a que quatre octaves.

- J. ALEXANDRE (2) est breveté le 11 Mai 1839 sous le Numéro 9608. Le mémoire descriptif indique qu'il s'agit d'un nouvel instrument dit «Concertina ou Piano concertina» et contient le dessin ci-contre qui se passe de commentaire car J. ALEXANDRE était fabricant d'accordéons au 6 rue Transnonain à Paris.



J. Alexandre, Brevet nº 9608 délivré le 11 Mai 1839 « Pour un nouvel instrument dit Concertina ou Piano Concertina».

Coincidence, Sir WHEATON en 1829 avait inventé de son côté en Angleterre le Concertina ou accordéon, et les anglais appellent encore concertina leur petit accordéon.

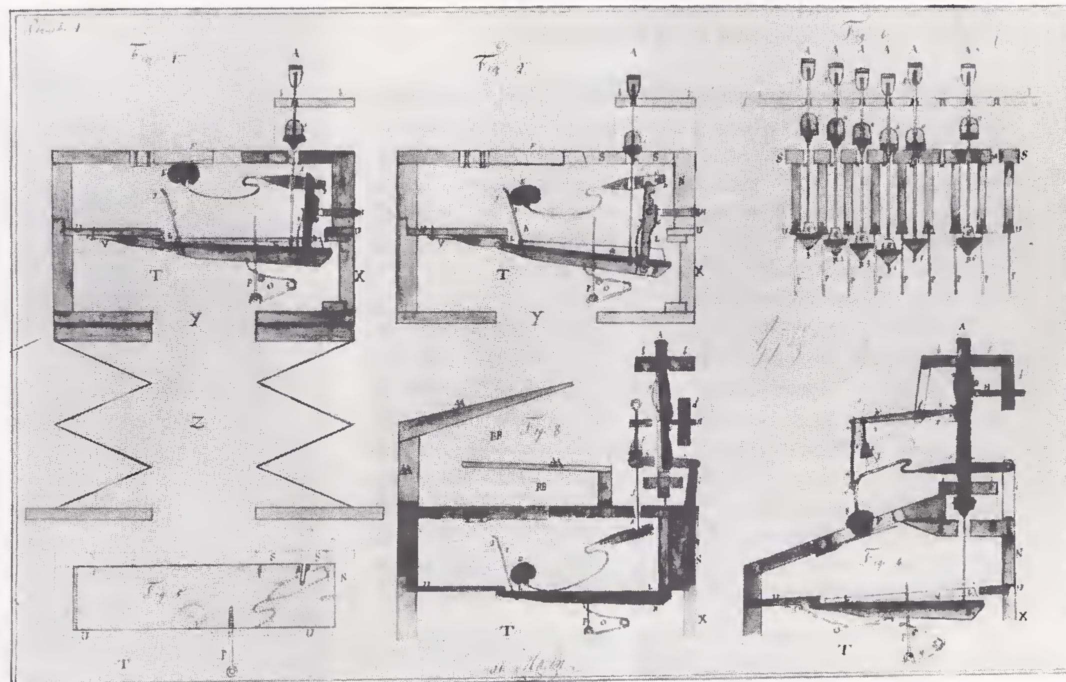
- FOURNEAUX en 1840 dépose un brevet pour une nouvelle «organisation de l'anche libre» sorte de table d'harmonie compliquée.

- DUBUS en 1841 a une idée analogue.

- MARTIN de Sourdun (petit village près de Provins) sous le Numéro 12685, se fait breveter le 8 Novembre 1845 pour une invention mécanique remarquable : la percussion. L'anche libre, au passage de l'air, se met lentement en mouvement. Il n'y a pas d'attaque du métal par un marteau comme dans le piano. Qu'à cela ne tienne se dit MARTIN, mettons un petit marteau sous l'anche de telle façon qu'en même temps que s'abaisse la touche libérant la soupape le marteau frappe la lame et la mette immédiatement en vibration, juste avant le passage du courant d'air.

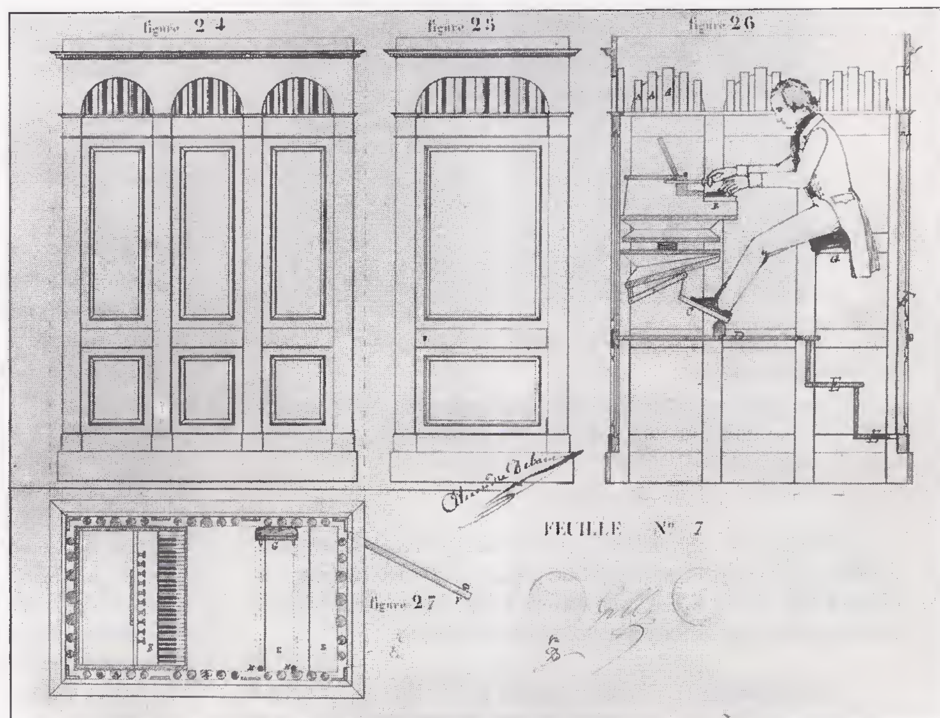
MARTIN ajoutera quantité de perfectionnements à cette

invention allant même jusqu'à doter les tuyaux de ses projets d'instruments hétéroclites d'un tympan semblable à celui des mirlitons !



L. Martin, Brevet nº 12685 délivré le 10 Septembre 1841
«Pour l'instantanéité du son donné à l'anche libre et pour l'expression graduée du son donné à l'anche libre obtenue à l'aide d'un système de soupapes ».

C'est alors qu'apparaît :



A. Debain - Brevet nº 13919 délivré le 30 Septembre 1842
« Pour certains changements et perfectionnements apportés à la fabrication des orgues à anches libres et à cylindre.
Feuille nº 7 : orgue à tribune avec faux tuyaux d'étain servant de décoration.
- Fig. 26 : A, sont les faux tuyaux en bois recouvert d'étain en feuille et entre lesquelles (sic) le musicien peut voir tout ce qui se passe dans la chapelle.
- Fig. 27 : vue en plan - G, est la banquette relevée et que le musicien abaisse sur les supports H lorsqu'il veut sortir.

- A.J. DEBAIN, facteur d'orgues rue de Bondy Numéro 76 à Paris. Dans son mémoire daté du 8 Mars 1843 il décrit l'harmonium moderne et en donne le plan détaillé. La facture depuis cette date n'a pas beaucoup varié, les grands principes mécaniques sont dessinés tels qu'on peut les voir aujourd'hui sur tous les instruments. DEBAIN imaginera même un harmonium monumental dans lequel l'interprète était enfermé ! Le 30 Mars 1843 il se fait délivrer un autre brevet prévoyant la numérotation et la disposition des registres et un peu plus tard il décrit un ultime perfectionnement aboutissant au Panharmonium.

Dans d'autres brevets de perfectionnement FOURNEAUX s'étonne de l'extension colossale de l'orgue-expressif et décrit l'Orchestration ou harmonium à cylindre. DEBAIN essaie de remplacer le clavier de pédalier d'orgue absent (et pour cause) sur l'harmonium, par des pistons mus à la main au-dessus du clavier.

STEIN s'occupe du mécanisme des registres. MARTIN complique l'anche libre, en peigne. Enfin J. ALEXANDRE propose un harmonium dont la hauteur peut être réduite de moitié pour en faciliter le transport. Il se plaint d'ailleurs que «les frelons de l'industrie» s'attaquent trop à lui - nous sommes en 1852 -.

- V. MUSTEL est breveté en 1854 sous le Numéro 18757 pour l'expression et l'année suivante pour la double expression - système de soupapes qui permet à l'air de passer plus ou moins directement dans le sommier sans séjourner dans le réservoir intermédiaire. MUSTEL est un facteur adroit, ébéniste de surcroit qui va construire de fort beaux instruments. Quelques années plus tard, en 1860 J. ALEXANDRE fonde une grande fabrique entourée d'une cité industrielle, sorte de phalanstère car l'ère des pionniers est révolue, l'aventure industrielle commence.

A suivre..



BIBLIOGRAPHIE

CHERUBINI — Rapport sur l'orgue expressif inventé par GRENIE et exécuté sous sa direction, 1811.

GRENIE — Réponse à un article inséré au feuilleton du Journal des Débats, 1829.

HAMEL - Facteur d'orgues 1 vol. et son atlas, 1849.

P. ERARD — L'orgue du Palais des Tuileries, 1855.

L.F.A. FRELON — L'art de l'orgue expressif, 1855.

A. de la FAGE — Quinze visites à l'Exposition Universelle, 1856.

F.J. FETIS — Rapport du jury de l'Exposition Universelle de 1855.

N. FOURNEAUX Fils — Traité théorique et pratique de l'accord des instruments à sons fixes, l'harmonium, l'orgue à tuyaux.

G. CHOUQUET — Le musée du Conservatoire National de Musique, 1844

A. JACQUOT — Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes, 1886.

A. CAVAILLE-COLL — Etudes expérimentales sur les tuyaux d'orgues, 1895.

W. REIHM — Das Harmonium, 1897.

J. GUEDON — Nouveau manuel complet de l'organiste, 1905.

O. BIE — Klavier - Orgel - Harmonium, 1910.

A. CELLIER — L'orgue moderne, 1913.

P. MONICHON — Petite histoire de l'accordéon, 1958.

Abbés M. BRAULT & J. VITE — L'harmonium in l'Orgue et les instruments dans la liturgie. 1973.

NOTES

1 - Florence ABONDANCE conservateur adjoint du Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, a fait paraître dans : **Revue Internationale de Musique française**, 1ère année, N° 1, février 1980, p. 112/146, la reproduction d'une gravure de l'ouvrage de G. CHOUQUET consacré à ce musée en 1884. « On y voit notamment l'harmonium de DEBAIN offert au fils de Napoléon III par l'Empereur de Chine ».

Le musée comprend un ensemble unique en France de quelque 3000 instruments de musique, de la Renaissance à nos jours. Seuls un certain nombre d'instruments sont exposés en permanence. L'entrée est pour l'instant gratuite. Les groupes sont reçus sur demande téléphonique. Des démonstrations musicales peuvent être proposées sur des instruments anciens en état de jeu. Une modique participation est alors demandée.

2 - Françoise COSSART-COTTE et Roger COTTE : **Jacob Alexandre, in « Die ù Musik en Geschichte und Gegenwart»**, Kassel, 1973, T. XV.

Fournisseurs des Ecoles de la Ville de Paris depuis 1978

Instruments musicaux scolaires

SONOR®

INSTRUMENTARIUM ORFF



Catalogue complet sur demande

Chez votre marchand habituel ou à nos magasins

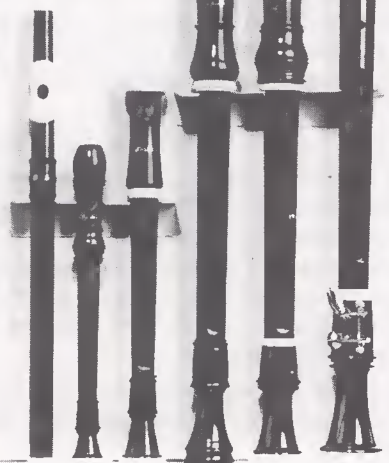
Cl. H. Dörendahl

A. LEDUC - Importateur exclusif

175, rue Saint-Honoré 75040 Paris Cedex 01 - 296.89.11

La Justesse ne coûte pas plus cher

AULOS



Doigtés Baroque et moderne

18 modèles
Sopranino
Soprano
Alto
Ténor
Fifre

Chez votre revendeur habituel ou

EDITIONS AUG. ZURFLUH

73, bd Raspail 75006 - PARIS
Tél. : (01) 548-68-60 CCP PARIS 331.53



EDITIONS

RIDEAU ROUGE

24, rue de Longchamp
75116 PARIS

Distribution CHAPPELL S.A.
25, rue d'Hauteville
75010 PARIS 770.15.73

OUVRAGES DESTINÉS À LA FORMATION MUSICALE

* INITIATION A DIVERS GRAPHISMES CONTEMPORAINS

J. DESCHAMPS-VILLEDIEU	- Nouvel entraînement progressif à la lecture rythmique
P. DURAND	- 22 leçons de lecture de rythme et d'indépendance pour piano
O. GARTENLAUB	- Préparation au déchiffrage intrumental (7 volumes)
	- Préparation au déchiffrage pianistique (5e volume)
Cl. PICHAUREAU	- 16 leçons de solfège

* SOLFÈGES CHANTÉS

J. M. DAMASE	- 12 leçons en clé de sol (facile)
J. DESCHAMPS-VILLEDIEU	- 18 exercices de lecture, toutes clés
O. GARTENLAUB	- Préparatoire A à Supérieur - (8 recueils)
P. M. DUBOIS	- Elémentaire et moyen
J. M. BARDEZ	- MOSAIQUES (6 volumes parus) Oeuvres du IXème au XXème siècle

* SOLFÈGES RYTHMIQUES

J. M. BARDEZ	- PULSATIONS Rythmes à frapper (4 recueils)
J. DESCHAMPS-VILLEDIEU	- Entraînement progressif à la lecture rythmique

* FORMATION DE L'OREILLE

J. M. BARDEZ	- Jeux d'Ecoute (3 cassettes) (Très jeunes débutants)
P. M. DUBOIS	- 50 dictées musicales progressives
O. GARTENLAUB	- Dépistage de fautes (concours centralisés)

Jacqueline LEQUIEN et Robert CASIOT

DICTEES MUSICALES SUR CASSETTES "MUSIDICT"

Tous niveaux, de très facile à très difficile, à 1 et 2 voix.
Chaque cassette est accompagnée, aux fins de corrections, du texte imprimé.

POSEIDON & EUTERPE

Olivier CORBIOT
Professeur d'Éducation musicale
Lycée Henry IV, Paris

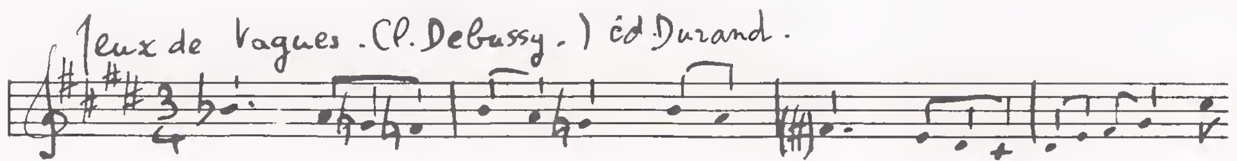
Aspects techniques

En peinture, les « marines » tiennent compte de la perspective. 1/3 pour l'eau, 2/3 pour le ciel, ou bien le contraire. Les couleurs utilisées sont le bleu de cobalt, le bleu minéral. Les nuages utilisent, de leur côté, une grande partie de blanc. En musique, les phénomènes sont sonores. Comme le fait remarquer Cl. Levi-Strauss, « les sons et les couleurs ne sont pas des entités de même niveau, et la comparaison ne peut avoir légitimement lieu qu'entre les couleurs et les bruits, c'est-à-dire entre les modes visuels et acoustiques qui sont pareillement de l'ordre de la nature ». Cependant un orchestre transparent en sonorité douce de cordes frottées avec un motif de hautbois ou de cor anglais rendra bien cet effet de perspective dont nous parlions.

Darius Milhaud a su bien rendre dans sa « Suite Provençale » (page 23) un effet semblable :

Une tenue de violons saura bien rendre l'horizon et toute la subtilité de l'orchestrateur figurera les eaux : vivante, fumante, tourbillonnante, dormante, murmurante selon les instantanés que la musique fera valoir avec les intensités pianissimo, piano, mezzo-forte, forte, fortissimo. Eaux glissantes avec glissandi de harpes et de pianos. Aux eaux profondes correspondront les « graves » de l'orchestre; aux eaux sauvages les rythmes violents, aux eaux molles du port les rythmes ternaires, et aux eaux immenses les grandes phrases mélodiques dont Debussy a donné des modèles dans « La Mer ».

* Voir EDUCATION MUSICALE Nº 269/270



Les effets de lointains sont rendus par l'absence des graves dans le groupe des cordes et les mouvements seront lents. Quand un orchestre achève une phrase, puis en commence une autre, cet orchestre confère aux ondes des rapports de proximité. Selon W. Köhler[7], lorsque le pianiste effectue un crescendo, son jeu provoque des séries d'ondes d'intensité croissante. Cela donne naissance, dans l'auditoire, à un développement auditif unitaire avec des crescendo et diminuendo, accelerendo et ritardendo qui peuvent s'appliquer à des développements visuels. Un interprète qui jouera à froid ne pourra évidemment pas donner de l'expression à l'image sonore qu'il voudra rendre. Selon son comportement et ses mouvements, celui-ci pourra transmettre les indications portées sur une partition. La grande supériorité de l'art musical est de faire ressortir dans la durée d'un espace de temps les mouvements de la mer alors que la peinture ne peut en donner qu'une image figée. En musique, la phrase est faite de sons de hauteurs différentes et l'association « son-image » se fera de manière adéquate si l'auteur est suffisamment imaginatif.

Vaughan Williams dans la « Symphonie Antarctique » cède à une utilisation de procédés peut-être plus faciles avec l'usage qu'il fait de machine à vent, de voix féminines détimbrées, de larges unissons évoquant les espaces désolés avec l'inévitable percussion et ses scintillements donnant à l'auditeur l'impression de voir briller au soleil de minuit les glaces du pôle. Les « bruits » blancs tels que clusters et glissandi feront, selon le talent du compositeur et la judicieuse disposition des instruments de musique sur la scène de la salle de concert, le pittoresque du paysage.

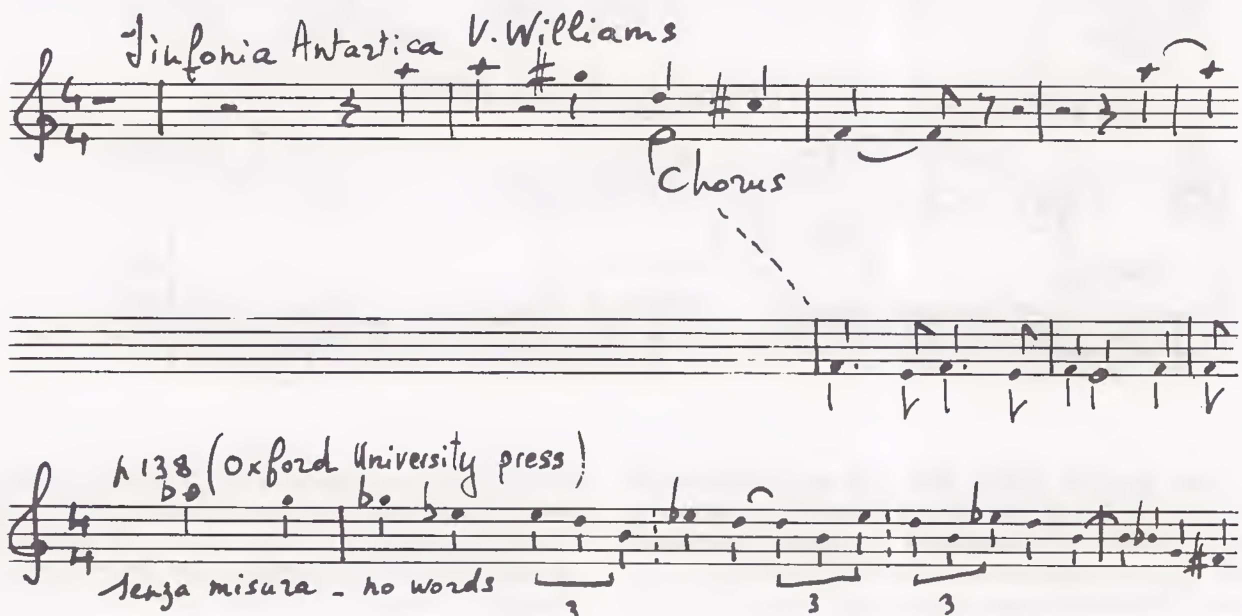
« Scott of Antartic » de Charles Frend était l'histoire de l'expédition du capitaine Scott vers le pôle sud, d'après le « Journal » tenu par l'explorateur dont le rôle à l'écran était tenu par John Mills.

La symphonie de Williams (Vaughan) est composée de quatre mouvements précédés d'un prélude. Le scherzo (2ème mouvement) est basé sur le Psaume 104 :

« There go the ships
and there is that Leviathan
Whom thou hast made his pastime there in »[8]

(traduction Segond)

Dans le « Landscape », on remarquera des roulements de timbale : xylophone, glockenspiel, et un célesta l'accompagne. Un piano apparaît à l'Andante sostenuto (noire=84) avec le célesta qui égrène des doubles croches à 4 temps et le piano qui joue des accords pp. Puis ce sont des glissandi de harpes et des gammes avec des trémolos de piano dans le grave. Au lento, on entend un orgue accompagné de cuivres (paysage de glacier). Cette symphonie débute par un andante maestoso en mi bémol, dans lequel on trouvera l'emploi de la machine à vent.



Dans l'épilogue de la « Sinfonia antartica » — alla marcia moderato ma non troppo, l'extrait de journal qui a servi de base est le suivant : « Je ne regrette pas ce voyage; nous prenions des risques, nous savions que nous les prenions, les choses se sont liguées contre nous, cependant nous n'avions pas de raison de nous plaindre ». C'est dans cette dernière partie que l'on entend un petit chœur de voix féminines.

Cette œuvre a été donnée en première audition le 14 janvier 1953 à Manchester par le Hallé Orchestra, conduit par Sir John Barbirolli. Quelques-uns des thèmes sont empruntés à la musique écrite pour le film (Ealing Studio). La partition est dédiée à Ernest Irving.

Dans le Traité d'orchestration de Ch. Kœchlin, l'auteur cite un extrait d'« En Mer » avec des divisions assez complexes des cordes avec un pianissimo très léger. Les cordes sont en sourdine, sauf les quatre permiers violons où une flûte, ou bien un basson équilibre le quatuor comprenant des violes d'amour avec sourdines. C'est d'ailleurs une tendance des orchestres, à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle, de présenter une extrême division des cordes comme on en voit des exemples dans la « Rapsodie Espagnole » de Ravel et dans « Jeux » de Debussy.

Il est certain que selon la hauteur de la brume au-dessus de l'horizon maritime, le compositeur pourra à l'aide de différents sons harmoniques prévoir dans l'échelle des sonorités des cordes du grave à l'aigu, différents étagements de sons tenus sur sept ou plus, octaves. On pourra imaginer également une courbe mélodique adaptée à la photographie de la crête des vagues, comme le faisait Heitor Villa Lobos en photographiant les paysages de montagnes et en tirant des photographies de ces mêmes paysages des résultats sonores originaux.

La musique ne fait pas de miracles. Elle suggère et confronte le musicien à des problèmes. La mer, sur un bateau, fait d'un équipage un groupe d'hommes et de femmes où tout le monde a sa partition à jouer comme dans un orchestre. La musique libère. Le mélomane installé dans une salle de concert est de sa place, plongé dans un univers qui n'a d'autre frontière que celle créée par les murs de la salle et d'autre horizon que celui dessiné par la baguette du chef d'orchestre. Une fois intégré dans cette ambiance sonore, tout le monde vous laisse en paix. Finis les bruits de la ville ; il n'y a plus que la musique et son domaine. Vous avez alors le sentiment que le monde livré par le compositeur est à votre disposition et que vous êtes autre part : Tunis, Nephta, Grenade, Alger, comme Ibert a su transporter ses auditeurs. Il n'y a plus de limites, il n'y a que l'espace sonore dans le temps.

2ème bibliographie

BAZIN (G.) — Encyclopédie de l'Art (Ed. Lidis, Paris).
CHAILLEY (J.) — Les Passions de J.S. Bach (P.U.F., Études et Méthodes).
Documentation « Connaissance de la Musique » (Rosendaël).
FAURÉ-FREMIET (Ph.) — G. Fauré (Ed. Albin Michel, 1957).
JACQUIER-ROUX (J.L.) — Le thème de l'eau dans « Les Fleurs du Mal » (Pensée Univers.).
JANKELEVITCH (V.) — G. Fauré et ses mélodies (Paris, Plon, 1938).
KRAPPE (Alexandre H.) — La Genèse des mythes (Paris 1938).
LEYMARIE (J.) — P. Gauguin (été 1949, Ed. Musées Nat.).
LEVI-STRAUSS (Cl.) — Mythologiques (Plon Ed.).
MOREUX (Th.) — La Mer (Ed. Hachette).
THACKERAY — La Foire aux vanités (Ed. Hachette, 1872).
VALLAS (L.) — Vincent d'Indy, t. II (Ed. Albin Michel, 1950).

NOTES

7. Le Comportement in « Psychologie de la forme » de W. Köhler (Ed. Nrf). Il faut évidemment citer les effets de houle rendus par F. Liszt dans « Saint François marchant sur les flots » (1866).

8. Là se promènent les navires, Et ce léviathan que tu as formé pour se jouer dans les flots », Psaume 104. La première Symphonie du compositeur anglais était intitulée « A sea Symphony » (1909-1910).

HISTOIRE DU JAZZ*

par Ronald BOSCHIERO
Président de l'Association « Musique et Création »
Délégation Musicale Région Alsace

HISTOIRE DU JAZZ - TROISIEME PARTIE : LE FREE-JAZZ (1960 à nos jours)

On se souvient de la démarche des musiciens qui ont inventé le jazz moderne vers 1940 : rendre le discours musical du jazz plus riche, plus varié, plus expressif, en travaillant sur de nouvelles structures harmoniques et rythmiques, en faisant éclater le carcan des harmonies simplistes et des rythmes primaires dont leurs prédécesseurs se contentaient.

On se souvient également des tentatives du pianiste Lennie TRISTANO et de ses émules, vers 1950, qui voulurent aller encore plus loin dans la liberté d'improvisation en inventant le style «Cool».

Aucun de ces musiciens n'osa aller encore plus loin dans la théorie, et la pratique resta d'une grande sagesse conformiste : les rythmes, s'ils se diversifièrent, n'éclatèrent pas. Les harmonies, bien qu'enrichies, restèrent limitées. Ce style, bien que révolutionnaire et scandaleux en 1940, devint rapidement avec l'accoutumance des auditeurs, un style classique figé parce qu'une fois de plus les frontières invisibles de la limite qu'il ne fallait pas dépasser furent plus fortes que la volonté des musiciens du «modern-jazz» d'enrichir leur discours musical.

Mais à la fin des années 50, deux musiciens ne l'entendaient pas de cette oreille : le saxophoniste alto : Ornette COLEMAN (né en 1930) qui fut une des figures marquantes de la fin du jazz moderne avec le saxophoniste John COLTRANE en développant les théories de la musique atonale, et le pianiste Cecil (prononcer CISSAIL) TAYLOR (né en 1933) qui n'était pas jusqu'alors un jazz-man à part entière, parce qu'issu d'un milieu noir bourgeois extrêmement cultivé et imprégné des musiques contemporaines européennes.

1. Les apports du Free-Jazz :

A la fin des années 50, Ornette COLEMAN formula cette phrase qui fit sensation : «Jouons de la musique, mais pas en arrière plan».

Il considérait que l'«arrière-plan» n'était rien d'autre que le cadre de référence généralement imposé à l'improvisation en jazz, sorte de norme inébranlable depuis la naissance du jazz, et qui n'avait jamais été sérieusement remise en question par les évolutions stylistiques antérieures, telles que le swing, le be-bop ou le cool.

Cette série de conventions qui réglaient le déploiement des modes d'expression individuels dans l'improvisation ainsi que le jeu collectif étaient :
- le principe de construction élémentaire d'un air de jazz (thème - improvisation - thème)
- l'articulation harmonique et métrique déterminée par le thème (répétition du schéma harmonique du thème les improvisations).
- la pulsation quasi-métronomique réglant le rythme fondamental.

Le mouvement des années 60 devait amener la dissolution complète de ces moyens expressifs et techniques :
o disparition de la construction
o disparition de l'articulation harmonique
o disparition de la pulsation rythmique

L'abandon du système réglé des normes traditionnelles proclamé par Ornette COLEMAN et pratiqué par de nombreux jeunes musiciens dès 1960 fit naitre un creuset de réflexion sur l'analyse des musiques de jazz jusque et y compris sur le Free-Jazz. La suppression des anciennes barrières étant acquise, la réflexion s'étant développée, on parvint alors à une richesse unique dans l'histoire du jazz, dans une démarche apparemment contradictoire : acceptation et refus, intégration critique et rejet réfléchi des formes traditionnelles du jazz et du blues, de la musique du tiers monde, et la musique occidentale d'avant-garde et de la vague déferlante de la pop-music.

* Voir EDUCATION MUSICALE Nº 269/270

L'abandon des systèmes traditionnels du jazz n'était donc pas la marque de nouveaux interdits tendant à restreindre le champ d'investigation des musiciens, mais un nouveau pouvoir tendant à l'agrandir au delà de toutes limites.

«Free-Jazz» veut dire «Jazz Libre». Il ne signifie pas révolte contre la tradition, il affirme seulement la liberté d'alternative du musicien qui le pratique, c'est-à-dire :

Sur le plan théorique :
o mise en question de toute espèce de règle, mais pas négation de toute espèce de règle.

Sur le plan pratique :
o rôle croissant de l'appel et de la réaction spontanée au sein du groupe, donc suppression au moins partielle des rôles antinoniques complémentaires «solistes/accompagnateurs» amenant une tendance croissante à l'improvisation collective.
o exploration des limites extrêmes de la sonorité instrumentale, et liberté de jeu instrumental non-mélodique.
o accentuation de l'énergie et de l'intensité comme vecteurs de communication, et éléments catalyseurs de l'extase.
o une assimilation des cultures musicales autres que Nord-américaine (Européennes, asiatiques, arabes, africaines, sud-américaines, etc.)

Sur le plan de la conscience et de la réflexion :
o prise en compte des problèmes sociaux, économiques et politiques
o un changement radical de la compréhension de la condition propre du musicien.

Notons que ces caractéristiques fondamentales du Free-Jazz ne sont pas réparties de façon systématiquement égale chez tous les musiciens et que chacun développe des tendances plus ou moins marquées vers une ou plusieurs de ces caractéristiques.

2. Les grands musiciens du free-jazz américain :

a) Ornette COLEMAN et Cecil TAYLOR :

o Ornette COLMAN :

Il fut élevé dans le ghetto noir de Fort Worth au Texas, donc dans le voisinage du jazz.

Il fait ses années d'apprentissage dans des spectacles itinérants sous un chapiteau en jouant du blues archaique. Il n'avait pas encore subi l'influence adoucissante du jazz. Ce n'est que vers 1954 qu'il s'intégra en partie et pour peu de temps à des formations de jazz cool à Los Angeles. Mais jusque vers 1959, on le sent frustré, coincé par une section rythmique trop rigide à son goût, et un carcan harmonique trop étroit pour ses tendances révolutionnaires. C'est en 1959 qu'il s'entoura de musiciens qui ne se contentaient pas d'obéir à son mot d'ordre pour une création libérée, mais qui provoquaient délibérément ce mot d'ordre :
- le trompettiste Don CHERRY (né en 1936)
- le bassiste Charlie HADEN (né en 1936)
- le batteur Billie HIGGINS (né en 1936)

Ce qui donna naissance au premier disque portant la mention «Free-Jazz» : quarante minutes d'improvisation collective par huit musiciens.

On doit également en 1965 à Ornette COLEMAN, l'utilisation d'instruments plus comme producteurs de sonorités et de rythmes (trompette et violon) que comme producteurs de mélodies, allant donc au delà de l'utilisation fonctionnelle originelle de ces instruments.

o Cecil TAYLOR :

Il est le pôle musical opposé à Ornette COLEMAN. Elevé dans un milieu bourgeois de New-York, diplômé du conservatoire de BOSTON il était aussi comme Ornette COLEMAN extérieur au jazz de l'époque, mais dans le sens opposé.

Familier des musiques européennes contemporaines (Stravinsky, Bartok, Schönberg), il visait dès le départ à «utiliser les énergies des compositeurs européens, et les fondre avec la musique traditionnelle Noir américain et à créer ainsi une énergie nouvelle» (Taylor).

Les difficultés que Cecil TAYLOR rencontra furent les mêmes que celles qui avaient fait échouer les expériences similaires précédentes : elles étaient d'ordre rythmique. Les premiers enregistrements vers 1957/58 sont marqués par une étrange crispation rythmique suggérant une association entre la musique de Stravinsky et une section rythmique du jazz conventionnel. (Notons à ce propos qu'il est extrêmement rare qu'un musicien de culture strictement classique soit un jazzman de qualité : en effet, il reste le plus souvent hermétique à cette pulsation indescriptible qui fait la qualité du jazz : le swing).

TAYLOR contourna la difficulté par la notion de relance énergétique.

Comparons un coureur de fond qui produit un effort régulier avec un coureur obligé de sauter des haies qui est obligé en plus de son effort régulier de produire une énergie plus grande pour sauter les haies. Regardons plusieurs coureurs sauter les haies en compétition : ils ne produisent pas leur relance énergétique simultanément : c'est ce que fit Cecil TAYLOR avec son groupe, ce qui fit que sa musique fut plus réellement une musique de groupe que celle d'Ornette COLEMAN, chaque musicien provoquant une réaction de relance énergétique, chez ses équipiers en produisant la sienne propre. Cette notion de chaines d'impulsion eut une immense influence sur le free-jazz, surtout chez les musi-

ciens européens.

Cecil TAYLOR est un des grands virtuoses de son instrument, mais son immense technique n'est jamais une fin en soi : elle est toujours au service d'une énergie poussée jusqu'à ses plus extrêmes limites.

On doit également à Cecil TAYLOR l'utilisation des techniques du «Cluster» (grappes ou amas de notes localisées sur un espace du piano, dans un but plus rythmique que mélodique et dont les sons indissociables et complexes sont parfois joués avec le poing ou avec le coude sur le clavier). Le passage de l'accord ou «cluster», de même que le jeu d'Ornette COLEMAN à la trompette ou au violon, représente une intervention décisive dans l'histoire du jazz, à savoir le refoulement du profil mélodique et harmonique en faveur du timbre et du rythme.

b) Les grands noms du Free-Jazz américain :

- Archie SHEPP (né en 1937), saxophoniste. Un des grands leaders de la contestation noire américaine et du retour aux sources arabes et africaines.

- Albert AYLER (1936/1970) qu'on suppose avoir été assassiné par le F.B.I. (police américaine) en raison de ses activités politiques en faveur des noirs américains. Il pratiquait une musique violente et dérisoire souvent empruntée aux marches militaires.

- le trompetiste Don CHERRY dont les recherches se sont orientées au delà de la musique de groupe vers la musique pratiquée en famille, et l'exploration des sonorités des musiques asiatiques, arabes et africaines.

- le saxophoniste Pharoah SANDERS (né en 1940)

- Sun RA, pianiste qui a le premier utilisé le synthétiseur, dirigeant un grand orchestre composé de 25 musiciens.

- l'A.A.C.M. (groupe de création musicale collective) à Chicago.

- le grand saxophoniste John COLTRANE (1926/1967) qui fut le plus grand de tous. Il se mit tardivement au Free-Jazz après avoir travaillé avec le trompettiste Miles DAVIS et fait quelques expériences avec le grand batteur Elvin JONES qui avait torturé jusqu'à ses plus extrêmes limites la pulsation de base du jazz sans toutefois la détruire.

C'est en 1965 dans un concert bénévole à New-York sous le titre «New Black Musik» (nouvelle musique noire) que COLTRANE se laissa aller aux délices du Free-Jazz en compagnie d'Achie SHEPP, Alber AYLER, le saxophoniste Marion BROWN (né en 1935), Pharoah SANDERS, l'altiste John TCHCAI (né en 1936), les trompettistes Dewey JOHNSON et Freddie HUBBARD (né en 1938, formé à l'école de l'orchestre JAZZ MESSENGERS du batteur Hard bop Art BLAKEY).

Le morceau joué «Ascension» marque une date importante dans l'histoire du jazz. C'est un superbe monument marqué par la forte personnalité, la virtuosité et l'intelligence de John COLTRANE. Quatre ans plus tard, John COLTRANE mourait d'un cancer à l'âge de quarante ans. Le nouveau jazz perdait ainsi non seulement l'un de ses improvisateurs les plus géniaux, mais aussi son plus grand chef de file.

3. Le Free-Jazz européen :

a) Caractéristiques du Free-Jazz européen :

Le Jazz en Europe a toujours eu des émules, surtout dans les classes bourgeoises de la population qui pouvaient bénéficier des moyens de diffusion : d'abord le phonographe, puis la radio et l'électrophone. Après guerre, et les tournées en Europe plus nombreuses des orchestres américains, le jazz fut de plus en plus connu et pratiqué. On citera notamment l'époque des caves de St-Germain des Prés à Paris dans les années 50, où la jeunesse intellectuelle bourgeoise s'adonnait aux délices du jazz (Boris VIAN, Françoise SAGAN, Juliette GRECO, etc.). Le jazz resta en Europe une musique essentiellement intellectuelle, donc pratiquée par ceux qui avaient les moyens de se cultiver : les classes moyennes et bourgeoises. Il resta donc jusqu'à nos jours une musique peu connue et peu appréciée du grand public parce qu'elle n'a pas encore bénéficié des grands moyens de diffusion, malgré quelques apparitions à la télévision ou dans les radios de masse en fond sonore des publicités.

Il n'est donc pas surprenant que vers 1966, ce soient les éléments intellectuels, conscients des problèmes de société, donc politisés, qui, au travers de leurs meilleures connaissances des musiques noir-américaines, trouvèrent par le biais du Free-Jazz un terrain d'expression.

Sachant à quel point le Free-Jazz américain était étroitement lié à l'engagement des noirs, et confrontés aux problèmes politico-philosophiques des sociétés de consommation occidentales, ils firent l'amalgame en considérant que leur marginalité dans les sociétés européennes était comparable à celle des noirs dans la société nord américaine : victimes de formes de ségrégation comparables, victimes du pouvoir de l'Etat, victimes des tabous et des traditions populaires aveugles.

La révolte de 1968 grondait en sourdine, les instruments des jazzmen se mirent au diapason. Les refus des structures sociales trouvèrent leur expression dans le refus des structures du jazz traditionnel.

L'explosion de 1968 se propagea rapidement et le free-jazz fit de nombreux adeptes jusque vers 1972 aussi bien dans les couches intellectuelles que dans certaines couches populaires vers qui les intellectuels avaient tendu la main en 1968.

Mais les free-jazzmen européens ne se contentèrent pas de plagier leurs prédécesseurs américains : si les motivations étaient comparables, elles n'en étaient pas moins différentes. Ils renièrent donc l'exemple de leurs grands frères américains. S'il est vrai que le refus de l'héritage américain par l'Europe a parfois donné l'impression d'un meurtre psychologique qui n'a jamais tout à fait réussi, on vit malgré tout se cristalliser un grand nombre de styles qui légitiment pleinement la notion de «free-jazz européen»

b) Les free-jazzmen européens :

Déjà fortement impressionnés et influencés par le nouveau jazz américain, les musiciens européens annonçaient dès 1966 les grands troubles sociaux de 1968 en Europe.

A Berlin, un orchestre appelé «Globe Unity Orchestra» fit son apparition, des grands noms du jazz européen se firent connaitre :

- le pianiste Alexander Von SCHLIPPENBACH (né en 1938)
- le trompettiste Manfred SCHOOF (né en 1936)
- les saxophonistes Peter BROTZMANN (né en 1941) Gerd BUDEK (né en 1938) et Wilhelm BREUKER (né en 1937),
- les vibraphonistes Grenthe HAMPEL (né en 1937) et Karl BERGER.

En Angleterre : le pianiste Chris Mc GREGOR, les trombonistes Paul RUTHERFORD et Malcolm GRIFFITH, les saxophonistes John SURMAN et Evan PARKER.

La France, elle, devint le domicile temporaire de nombreux musiciens noirs américains : l'Art Ensemble of Chicago (issu de l'A.A.C.M.) ; le batteur Sunny MURRAY (né en 1937) ancien batteur d'Albert AYLER, le quatuor du saxophoniste Franck WRIGHT, le trompettiste Don CHERRY, le saxophoniste Anthony BRAXTON.

Ces musiciens influencèrent fortement les musiciens français, mais compliquèrent leur existence : ceux-ci ne parvinrent à affirmer leur puissance créative que dans des groupes constitués autour du clarinettiste-basse Michel PORTAL et du pianiste François TUSQUES.

En Allemagne, hormis les musiciens que nous avons déjà cités, nous trouvons le pianiste Joachim KUHN (né en 1943), et l'extraordinaire tromboniste Albert MANGELSDORFF (né en 1928) qui a su coller et innover à toutes les périodes du jazz et qui a trouvé sa dimension réelle dans le Free-Jazz européen.

c) Réactions face au Free-Jazz et réflexions :

La naissance du Free-Jazz au début des années 60 déclencha un tollé général : la critique, unanimement dérangée dans ses critères esthétiques poussa des cris d'indignation. Les improvisations d'Ornette COLEMAN leur paraissaient «désordonnées», excentriques, agaçantes, voire choquantes. Celles d'Albert AYLER, avec leur caractère paradoxal, à la fois folkloriques et chaotiques déclenchèrent des vagues de haine, et il resta jusqu'à sa mort en 1970 l'un des musiciens les plus contestés du jazz. Les auditeurs étaient déboussolés, ainsi, les réactions du critique de jazz français Alain GERBER, lors de sa première audition de l'orchestre d'Albert AYLER : «j'étais déchiré, vidé, je me sentais mal. J'avais envie de grincer des dents. Mais en même temps, j'éprouvais une joie immense». Ce mélange d'horreur et d'euphorie est une des caractéristiques des réactions des gens qui découvrent le free-jazz parce qu'ils ne savent plus à quoi se raccrocher. Le free-jazz est au-delà de toute référence rassurante.

La philosophie et le jeu de scène spectaculaire du pianiste SUN RA et de son orchestre parut absurde à tout auditeur soucieux de rationnalité. Ils lui valurent de nombreuses protestations débouchant en général sur le reproche du charlatanisme, ignorant totalement les conquêtes musicales de son orchestre.

L'orchestre allemand «Globe Unity Orchestra» fut accueilli à Berlin en 1966 par des sourires amusés et ironiques. On cria au canular. Mais il fut vite accepté comme une des forces maitresses en Europe et donna le signal d'un tournant dans l'évolution du jazz européen. En 1968, l'orchestre de Peter BROTZMANN fut d'abord considéré comme un affront au désir de beauté quelle qu'en soit la définition. Depuis lors, les vagues de l'indignation sont apaisées : cet orchestre est un des plus renommés d'Europe sans qu'il ait eu à trahir son inspiration initiale.

Les thèmes politisés des musiques noires du début suscitèrent chez les critiques de jazz, blancs essentiellement, des vagues d'indignation, et se heurtèrent même parfois à une répression ouverte de la part de l'industrie du disque. On en trouve un exemple marquant dans un enregistrement du saxophoniste noir Sonny ROLLINS (né en 1929) datant de 1958 et portant le titre peu équivoque de «Freedom Suite» (Suite de Liberté) : les protestations de la presse spécialisée firent retirer le disque du marché. Sonny ROLLINS dut le faire ressortir plus tard avec le titre plus sage de «Shadow Wltz» (La Valse de l'Ombre).

Il serait cependant naif de croire que le free-jazz contient nécessairement un message politique :

Le Free-Jazz est révolutionnaire et subversif dans ses moyens d'expression et de mise en forme, dans la mesure où il met en question et bouleverse nos habitudes auditives et notre conscience musicale. Mais il parait peu vraisemblable qu'il soit en mesure de transformer un réactionnaire sur le plan politique en libéral ou en adepte de la gauche.

Les musiciens de Free-Jazz ont jeté par-dessus bord toutes ces sortes de vieilles évidences vénérées qui leur avaient

valu, au moins jusqu'en 1970, de se heurter à une foule de malentendus. Traités de charlatans par leurs adversaires, et même par des experts du jazz qui avaient été assez jeunes et ouverts quinze ans auparavant pour défendre Charlie PARKER contre ses détracteurs, leur musique fut disqualifiée par des ignorants.

Entre temps, il est devenu clair que le free-jazz n'est ni une rupture avec la tradition du jazz, ni un arbitraire sur le plan musical.

Les phénomènes qu'il a mis en jeu étaient culturellement et historiquement nécessaires.

Pour qui a compris cela, le free-jazz n'est plus un tissu de mystères insolubles, mais le résultat d'un certain nombre de connaissances relatives à l'agressivité et à l'amertume, mais aussi à la joie, à la communication et à l'humour. Ce sont les mêmes critères qui ont donné naissance au jazz Nouvelle Orléans, au Swing, et au jazz moderne.

A suivre...

PETITES ANNONCES

SAISON SYMPHONIQUE 80-81 - URGENT

DESIREUX DE RESTRUCTURER UN ORCHESTRE SYMPHONIQUE AMATEUR DE HAUT STANDING, JE M'ADRESSE A D'EXCELLENTS MUSICIENS, BONS INSTRUMENTISTES A CORDES, MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT

CONCERTS A PARIS - GAVEAU
REPETITIONS LE VENDREDI SOIR à PARIS XXème
REPERTOIRE DES ORIGINES A NOS JOURS
EXCELLENTE HARMONIE

SI VOUS ETES INTERESSES, PRENDRE RAPIDEMENT CONTACT à : 372 20-27 (heures bureau).

Nº 1014

L'ECOLE MUNICIPALE DE MUSIQUE DE LISIEUX
Agréée 2ème Degré, recrute par concours un Adjoint d'Enseignement Musical, classe de Piano.
Date du Concours : Fin Octobre-Début Novembre.
Renseignements : 6, rue Fleuriot - 14100 LISIEUX.
Tél. : (31) 62-00-15.

Nº 1012

Ensemble vocal spécialisé dans la Musique Baroque recherche bons chanteurs et bons lecteurs (spécialement haute-contres, ténors, basses).
Répétitions un samedi par mois à PARIS.
Téléphone : 750 80-96.

Nº 1013

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

- LES DEBUTS DE LA MUSIQUE A VENISE
- QUELQUES ASPECTS DE LA VIE MUSICALE SOUS LA RENAISSANCE
  - Le Mecenat des Princes
  - Les conditions sociales des musiciens
  - Les lieux du concert
- BOUFFONS ET COMEDIA DEL ARTE
  DANS LA FETE VENITIENNE AU XVIème SIECLE
- MONTEVERDI, MAITRE DE CHAPELLE à SAINT-MARC
- LA PASSION MUSICALE A VENISE AU XVIIIème SIECLE
- CARNAVAL EST DANS VENISE
- UN CERTAIN VENITIEN NOMME VIVALDI
- LE THEATRE DE GOLDONI
- CARLO GOZZI
- MORT A VENISE
- CARNAVAL N'EST PLUS DANS VENISE

F. 55

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT

DECRET NUMERO 80-363 du 16 MAI 1980

Epreuve facultative d'éducation musicale au baccalauréat de l'enseignement du second degré.

Article premier - Le décret numéro 47-413 du 7 mars 1947, modifié par les décrets numéro 49-371 du 17 mars 1949, du 20 juillet 1954 et numéro 60-632 du 28 juin 1960, relatif à l'épreuve facultative de musique au baccalauréat de l'enseignement du second degré est abrogé.

Article 2 - Les dispositions relatives à l'épreuve facultative d'éducation musicale prévue à l'article 5 du décret numéro 62-1173 du 29 septembre 1962 modifié susvisé sont fixées par un arrêté du ministre de l'Education.

Article 3 - Le ministre de l'Education est chargé de l'exécution du présent décret qui sera publié au Journal officiel de la République française et qui prendra effet à compter de la session 1981 du baccalauréat de l'enseignement du second degré.
(J.O. du 22 mai 1980)

ARRETE DU 16 MAI 1980

Epreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré.

Article premier - Les candidats au baccalauréat de l'enseignement du second degré qui désirent subir l'épreuve facultative d'éducation musicale prévue à l'article 5 du décret numéro 62-1173 du 29 septembre 1962 modifié doivent en faire la demande au moment de leur inscription.

S'ils optent pour une épreuve instrumentale autre que le piano, ils doivent apporter, le jour des épreuves, leur partition et leur propre instrument. Si cette épreuve instrumentale nécessite un accompagnement au piano, ils doivent apporter la partition correspondante.

Article 2 - Cette épreuve comprend :
1) Des exercices d'écoute
2) Un exercice simple de solfège à déchiffrer
3) Au choix du candidat :
   - soit l'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou l'instrument apporté par le candidat ;
   - soit l'interprétation vocale d'une mélodie préparée en cours d'année.

   Cette partie de l'épreuve aura une durée de cinq minutes au maximum.

4) Une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de cinq oeuvres de formes et d'époques différentes.
   Trois oeuvres, composées aux XVIIIe - XIXe et XXe siècles, seront fixées chaque année par le ministre de l'Education.
   Les deux autres resteront au libre choix du candidat.

Article 3 - La valeur de l'épreuve est exprimée par une note variant de 0 à 20 et répartie comme suit :
- exercices d'écoute .... 4 points
- exercice de solfège .... 4 points
- épreuve instrumentale ou vocale .... 4 points
- interrogation sur l'histoire de la musique ... 8 points

Conformément à l'article 6 du décret numéro 62-1173 du 29 septembre 1962, ne sont retenus que les points excédant 10.

Article 4 - Le jury est constitué par le recteur d'académie. Les membres en sont choisis parmi les professeurs d'éducation musicale des Lycées, Collèges et Ecoles Normales, et, en cas de besoin, parmi les professeurs des Conservatoires nationaux.

Article 5 - Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté qui prendra effet à compter de la session 1981 et sera publié au Journal officiel de la République française.

CIRCULAIRE NUMERO 80-304 DU 11 JUILLET 1980

Instructions relatives à l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien à partir de la session 1981

L'épreuve facultative d'éducation musicale instituée au baccalauréat de l'enseignement du second degré et dans les diverses séries du baccalauréat de technicien excepté le baccalauréat de technicien Musique - options Instrument et Danse - a pour finalité l'appréciation de la sensibilité musicale des candidats et ne doit pas être un constat de technicité.

Conformément aux arrêtés en date des 9 janvier 1980 et 16 mai 1980, elle comporte, à partir de la session 1981 de ces examens, quatre parties :

- des exercices d'écoute ;
- un exercice simple de solfège à déchiffrer ;
- une exécution instrumentale ou vocale ;
- une interrogation orale d'histoire de la musique.

Les sujets de l'épreuve d'écoute et de l'exercice de solfège sont choisis sur le plan académique.

Les présentes instructions ont essentiellement pour but de faciliter la mise en application des prescriptions des arrêtés précités et d'apporter les indications pratiques quant à la préparation, au déroulement et à la nature même de l'épreuve.

1. Exercices d'écoute

Ces exercices, effectués à partir d'une bande enregistrée, se déroulent de la façon suivante :

a) le texte d'une phrase musicale n'excédant pas six mesures est distribué aux candidats.

Cette phrase musicale, jouée au piano, est proposée deux fois aux candidats à trente secondes d'intervalle.

Trente secondes plus tard, les candidats entendent deux fois, toujours à trente secondes d'intervalle, une nouvelle version de cette phrase comportant trois modifications d'ordre mélodique. Ils sont invités à écrire, sur portée, cette nouvelle version de la phrase.

b) une phrase mélodique de quatre mesures est jouée au piano sans interruption ; elle est répétée deux autres fois. Ces trois auditions se succèdent à trente secondes d'intervalle.

Les candidats devront en noter uniquement la mesure et le rythme.

c) un fragment musical de douze mesures, harmonisé de façon simple, est joué au piano.

Trois accords de ce fragment, à l'exclusion de l'accord final, seront soulignés par un point d'orgue, d'une durée approximative de cinq secondes.

Ces accords, à l'état fondamental, seront :
- un accord parfait majeur ou mineur ;
- un accord de septième de dominante ;
- un accord de nature différente des deux précédents.

La nature de cet accord n'aura pas à être précisée - la réponse à donner par le candidat sera «autre accord».

Le fragment sera joué une seconde fois, de la même façon, à quinze secondes d'intervalle.

Le candidat aura à indiquer l'ordre d'apparition de ces trois accords.

d) après l'audition de deux solos d'instruments différents, chacun d'une durée approximative de 15 à 20 secondes, les candidats auront à identifier les instruments utilisés.

Cette audition sera proposée deux fois à trente secondes d'intervalle.

e) deux extraits d'oeuvres musicales, chacun d'une durée comprise entre une et deux minutes et faisant appel à deux formations différentes, instrumentale, vocale ou mixte, sont entendus deux fois, à trente secondes d'intervalle.

Les candidats auront à situer ces extraits, aussi précisément que possible, dans l'histoire générale de la musique et à indiquer pour quelle formation ces fragments ont été écrits (orchestre symphonique - ensemble de musique de chambre - monodie accompagnée - quatuor vocal, etc.).

La réponse devra être rédigée en cinq lignes maximum.

Les extraits présenteront des caractéristiques aussi évidentes que possible de l'époque, du compositeur et de l'oeuvre.

2. Exercice de solfège

L'épreuve consiste en une lecture chantée, avec le nom des notes ou vocalisée d'un texte inédit de seize à vingt mesures en clé de sol, accompagné au piano. L'accompagnement très simple évitera la doublure systématique de la ligne vocale.

L'examinateur s'attachera autant aux qualités relevant des intentions expressives et musicales qu'aux capacités purement vocales ou aux facultés techniques de déchiffrage.

3. Exécution instrumentale ou vocale

En ce qui concerne cette partie de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de l'enseignement du second degré et du baccalauréat de technicien, les prescriptions de la circulaire du 16 janvier 1963 relative à cette épreuve demeurent en vigueur.

4. Histoire de la musique

Les prescriptions de la circulaire du 16 janvier 1963 concernant l'épreuve d'histoire de la musique demeurent en vigueur, sauf en ce qui concerne le deuxième alinéa qui est modifié ainsi qu'il suit :

«Le programme comporte cinq oeuvres : trois, d'auteurs, de genres et d'époques différents, imposées chaque année sur le plan national par circulaire du ministre de l'Education et deux autres laissées au libre choix du candidat. Les oeuvres choisies par celui-ci qui peuvent appartenir à n'importe quelle période ou civilisation doivent être des pages de va-

leur authentique illustrant des aspects divers de la musique.»

Le candidat disposera de dix minutes environ pour répondre aux questions posées par l'examinateur.

Cette partie de l'épreuve permet, en effet, de compléter les informations données par les exercices précédents sur les connaissances et la sensibilité artistique des candidats.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Lycées,
J. SAUREL

B.O. nº 29 (24-7-80)

ARRETE DU 16 MAI 1980

Modification de l'épreuve facultative d'éducation musicale du baccalauréat de technicien «Sciences médico-sociales»

Article premier - Le paragraphe A 9 «Seconde langue vivante ou éducation artistique - dessin ou musique - ou économie sociale et familiale» de l'annexe II (définition des épreuves) de l'arrêté du 23 juillet 1971 modifié susvisé relatif au règlement d'examen du baccalauréat de technicien sciences médico-sociales est, en ce qui concerne l'éducation artistique (éducation musicale), abrogé et remplacé par les dispositions figurant en annexe du présent arrêté.

Article 2 - Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté qui prendra effet à compter de la session 1981 et sera publié au Journal officiel de la République française.

Définition des épreuves :
A 9 - Seconde langue vivante ou éducation artistique (arts plastiques ou éducation musicale) ou économie sociale et familiale.
Education artistique
Education musicale

L'épreuve d'éducation musicale comprend :
1) Des exercices d'écoute
2) Un exercice simple de solfège à déchiffrer
3) Au choix du candidat,
   - soit l'éxécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou l'instrument apporté par le candidat ;
   - soit l'interprétation vocale d'une mélodie preparée en cours d'année.

   Cette partie de l'épreuve aura une durée de cinq minutes au maximum.
4) Une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de cinq oeuvres de formes et d'époques différentes.

Trois oeuvres, composées aux XVIIIe - XIX et XXe siècles, seront fixées chaque année par le ministre de l'Education.
Les deux autres resteront au libre choix du candidat.

Les oeuvres imposées seront les mêmes que celles fixées pour le baccalauréat de l'enseignement du second degré.

La notation de l'épreuve s'effectuera de la façon suivante :
- exercices d'écoute .... 4 points
- exercice de solfège .... 4 points
- épreuve instrumentale ou vocale .... 4 points
- interrogation sur l'histoire de la musique ... 8 points

RECTIFICATION AUX NOTES DU 21 MAI 1980
(B.O. numéro 21 du 29 mai 1980)

Programme du C.A.P.E.S. section Education musicale et Chant choral - Session de 1981

Questions
Après :
2. Le lied de 1750 à 1828.
Ajouter :
3. La symphonie en Europe de 1750 à 1828.

CIRCULAIRE NUMERO 80-310 DU 15 JUILLET 1980

Formation professionnelle des professeurs certifiés.

Les centres pédagogiques régionaux (C.P.R.) et la formation professionnelle des professeurs certifiés sont toujours régis par la circulaire du 12 juin 1952.

Quelle qu'en soit la valeur d'ensemble, il apparait nécessaire, après plus de 25 années, tout en redonnant vigueur à certaines dispositions toujours adéquates prévues par ce texte, d'adapter la formation professionnelle du professeur certifié aux changements profonds qui se sont opérés dans le système éducatif et autour de lui.

Les contenus de la formation ne sauraient en effet ignorer, outre l'apparition de technologies modernes applicables à l'éducation, l'évolution consacrée par la loi du 11 juillet 1975 et ses conséquences sur le fonctionnement de l'institution scolaire et la relation pédagogique et éducative.

C'est sur cette réalité nouvelle que se fondent les directives qui suivent.

Principes généraux

La possession d'une formation scientifique de haut niveau et d'une très bonne connaissance de la discipline (ou

des disciplines) à enseigner, attestée par la réussite aux épreuves théoriques du concours de recrutement est la condition première du métier de professeur.

Mais, comme tout métier, celui-ci exige une formation professionnelle de qualité, dont les composantes équilibrées - apports de pédagogie générale et apports des expériences directes de pédagogie appliquée ou d'ouverture sur la vie des entreprises - s'éclaireront et s'enrichiront mutuellement par la réflexion.

Cette formation suppose la prise de conscience des objectifs et du projet éducatif que l'enseignement dans sa globalité se propose de réaliser.

Elle implique une réflexion sur les contenus et les méthodes de la discipline enseignée et plus généralement sur les conditions de l'apprentissage des connaissances.

Elle suppose l'acquisition d'un ensemble de techniques pédagogiques, et notamment une initiation aux technologies modernes d'éducation, ainsi qu'une réflexion sur leur adaptation à la nature et au contenu de chaque discipline dans le respect du projet éducatif global.

Le futur professeur doit être préparé à bien connaitre ses élèves individuellement ou en groupe, dans un contexte où la relation et le dialogue sont essentiels, et à assumer ses tâches d'observation, d'évaluation, de conseil et d'orientation par l'acquisition de notions portant sur la connaissance, l'évolution et les intérêts des enfants et des adolescents.

Tout professeur doit avoir conscience de son appartenance à une équipe éducative : il doit donc apprendre à travailler en liaison étroite avec les professeurs des classes dans lesquelles il enseigne et avec ceux qui exercent dans les autres classes, dans un cadre disciplinaire ou interdisciplinaire, avec les autres responsables de l'action éducative, les familles, leurs représentants... Il doit de manière générale se préparer aux contacts nécessaires avec l'ensemble des partenaires du système éducatif.

Tout professeur doit être préparé à s'intéresser au fonctionnement et à la vie de l'établissement, c'est-à-dire de la communauté éducative dont il sera partie intégrante.

Il doit connaitre les rouages et le fonctionnement du système éducatif en son entier et appréhender la nécessaire continuité qui doit s'établir entre des enseignements de niveau différent et de type distinct.

Il ne peut ignorer les réalités concrètes qui forment l'environnement de l'institution scolaire, et en particulier le rôle des moyens de communication de masse.

Contenus et modalités de la formation

Les candidats reçus à la partie théorique du C.A.P.E.S. ou du C.A.P.E.T. et mis pour trois années à la disposition du recteur d'une académie sont admis pour une année dans les centres de formation professionnelle que sont les C.P.R.

La formation débute le jour de la pré-rentrée. Des journées de sensibilisation sont organisées, dès la rentrée, par le centre.

L'année de formation comporte, étroitement intégrés :
1) une formation pédagogique générale organisée par le centre de formation sous forme de conférences, de travaux et de visites (CM2 - L.E.P. notamment) ;
2) des stages en situation et en responsabilité dans des classes, sous la direction de conseillers pédagogiques choisis par l'Inspection générale en raison de leur compétence et de leur rayonnement ;
3) un stage en entreprise.

La préparation à l'agrégation ne saurait avoir priorité sur les activités qui constituent la formation du professeur certifié.

1. Pédagogie générale

Les acquisitions de pédagogie générale sont associées de façon permanente et équilibrée aux observations faites et à l'expérience vécue par les stagiaires au cours des différents stages.

Elles comprennent :

a) des aperçus sur l'histoire et la philosophie de l'éducation et sur les grands courants de la recherche pédagogique ;

b) des notions de psychologie et de sociologie appliquées à l'éducation, propres à faciliter dans la pratique l'observation et la connaissance des enfants et des adolescents ;

c) une initiation à la connaissance des structures et du fonctionnement du système éducatif
- dans ses aspects institutionnels ;
- dans ses aspects administratifs et financiers ;
- dans ses aspects pédagogiques (conseils, structures d'orientation).

d) une réflexion sur les techniques d'enseignement et d'apprentissage :
1) Didactique
   1.1. - Réflexion sur la finalité de l'enseignement de la discipline, sur la spécificité de sa contribution à la formation globale de l'élève sur sa dimension proprement éducative.
   1.2. - Définition d'objectifs pédagogiques précis dans le cadre des objectifs généraux et des programmes de la discipline.
   1.3. - Adaptation des démarches pédagogiques en fonction des niveaux et des types d'élèves.
   1.4. - La relation maitre-élèves : sa nature, ses exigences,

ses difficultés.

1.5. - La formation des adultes : ses spécificités.

2) Organisation

2.1. - Organisation de la classe et des groupes d'élèves, pédagogie différenciée, relation d'aide...

2.2. - Types d'activités

Cours ;

Apprentissage autonome ;

Travail dirigé ;

Travail individuel ;

Travail en groupe, autonome ou non ;

Monitorat et autres pratiques d'aide mutuelle ;

Activités pluridisciplinaires ;

Utilisation et pratique des techniques modernes d'éducation (moyens audiovisuels et informatiques) ;

Travail au CDI et autodocumentation ;

Initiatives contribuant à l'ouverture de l'action éducative : Projet d'activité éducative et culturelle (PACTE), Clubs, Foyers...

3) Evaluation

3.1. - Evaluation diagnostique portant sur les démarches de l'élève, ses connaissances, ses difficultés.

3.2. - Evaluation des résultats et capacités des élèves (Notation, docimologie, contrôle continu...).

2. Stages

1 - Stage en responsabilité

Le jeune professeur se voit confier, durant ce stage, la pleine responsabilité d'un service d'enseignement.

Le stage (3 ou 4 heures hebdomadaires, exceptionnellement 5 selon les disciplines) commence le jour de la rentrée et se déroule tout au long de l'année scolaire. Il est accompli dans l'une des classes inscrites à l'emploi du temps du professeur choisi comme conseiller pédagogique pour le premier stage en situation. Pendant les deux semaines suivant la rentrée, le stagiaire recevra les conseils de ce professeur auquel il pourra continuer de faire appel.

2 - stages en situation

Ils sont effectués dans les classes et sous la direction de conseillers pédagogiques. Deux stages en situation seront organisés à concurrence de six heures par semaine et d'une durée totale de 18 à 20 semaines. Le second stage se déroulera dans un établissement autre que celui où les stagiaires ont leur classe en responsabilité.

Le premier stage en situation commencera dès la troisième semaine de l'année scolaire dans les classes du conseiller pédagogique chargé de suivre le stage en responsabilité afin d'assurer la liaison entre les deux types de stage.

3 - Stage en entreprise

Sa durée sera de six semaines. Durant cette période le professeur choisi comme conseiller pédagogique pour le premier stage en situation reprendra la classe du stagiaire.

4 - Les dispositions particulières concernent les stagiaires issus des sections B du C.A.P.E.T. sont maintenues.

3. Sanction de la formation

Elle doit prendre en compte la totalité des composants de la formation professionnelle. Les épreuves comprennent:

a) des épreuves subies par le professeur stagiaire dans ses classes (2 ou 3 selon la discipline), dont une dans sa classe en responsabilité.

Un entretien suivra, portant sur ces épreuves et la pédagogie de la discipline enseignée.

b) Un entretien portant sur l'ensemble des autres éléments de la formation : pédagogie générale, connaissance de l'institution éducative, stage en entreprise, etc. Le jury comprendra pour cette épreuve des membres choisis pour leur compétence parmi les cadres enseignants ou administratifs.

Pour permettre une meilleure utilisation du temps de formation les épreuves se dérouleront dans les cinq dernières semaines de l'année scolaire.

4. Suivi de la formation

Durant la première année d'exercice en pleine responsabilité l'emploi du temps du professeur sera de seize heures effectives. Cet allégement permettra l'organisation d'un complément de formation à la définition duquel le professeur pourra participer.

Il bénéficiera durant les deux années suivant l'année de formation de l'assistance du C.P.R. et des conseils des corps d'inspection.

5. Organisation du C.P.R.

Le C.P.R. doit conserver une structure administrative souple et adaptée à la mission.

Il est placé sous l'autorité du recteur et dirigé par un directeur (assisté éventuellement d'un ou de plusieurs codirecteurs) qui organise et coordonne l'ensemble des activités de formation.

Le directeur doit notamment harmoniser et animer l'action des différents formateurs auxquels il fait appel : inspecteurs pédagogiques régionaux, conseillers pédagogiques, membres de l'enseignement supérieur, chercheurs...

Les inspecteurs pédagogiques régionaux sont en particulier chargés de coordonner les actions des conseillers péda-

gogiques des diverses disciplines ou spécialités.

Le directeur s'assure le concours d'un certain nombre d'organismes et de services notamment du C.R.D.P. et il établit les relations nécessaires avec les autres centres de formation.

Avec l'équipe des formateurs et compte tenu des besoins exprimés par les stagiaires le directeur arrête le programme des activités du C.P.R. et évalue périodiquement leur adaptation aux objectifs poursuivis.

Dans le cadre de ses missions, l'Inspection générale de l'Education nationale veillera à la mise en oeuvre de la nouvelle formation.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Personnels
enseignants de lycées,
C. DREYFUS

CIRCULAIRE NUMERO 80-311 DU 15 JUILLET 1980

Affectation des candidats admis aux épreuves théoriques des C.A.P.E.S. et C.A.P.E.T.

En vue d'améliorer l'organisation de la formation initiale dispensée aux enseignants ayant subi avec succès les épreuves théoriques du C.A.P.E.S. - C.A.P.E.T. et afin d'assurer l'adaptation de cette formation à la mission confiée aux professeurs certifiés, de nouvelles dispositions ont été retenues à compté de l'année scolaire 1980-1981.

Celles-ci auront également pour conséquence d'éviter à ces enseignants les changements de résidence qui précédaient jusqu'ici l'affectation définitive.

Désormais, le jeune professeur admis aux épreuves théoriques recevra une affectation pour une période de trois ans par voie de mise à disposition d'un recteur d'académie, période qui englobera la première année de C.P.R. et deux années d'exercice en qualité de titulaire. Cette continuité dans l'affectation devra permettre à l'enseignant au cours de sa première année d'activité en qualité de professeur certifié de compléter sa formation auprès du centre pédagogique régional où il aura suivi la préparation aux épreuves pratiques du C.A.P.E.S. ou du C.A.P.E.T.

La mise en place du nouveau dispositif obéira aux modalités suivantes :

Durant la première année, les futurs professeurs effectueront leur stage en C.P.R. à l'issue duquel ils passeront les épreuves pratiques du C.A.P.E.S. ou du C.A.P.E.T. Jusqu'ici la nécessité de connaitre le résultat des épreuves pratiques pour procéder aux opérations administratives d'affectation des nouveaux titulaires exigeait que ces épreuves se déroulent à une période relativement avancée de l'année scolaire. Désormais, ces épreuves seront organisées dans les cinq dernières semaines de l'année scolaire.

Dès que le résultat des épreuves pratiques du C.A.P.E.S. ou du C.A.P.E.T. sera connu, les candidats admis seront titularisés et nommés dans le corps des professeurs certifiés, régis par le décret numéro 72.581 du 4 juillet 1972 portant statut particulier des professeurs certifiés.

Pendant l'année de C.P.R. ils effectueront un stage en responsabilité (de 3 à 4 heures, exceptionnellement 5) dans l'une des classes du conseiller pédagogique de leur premier stage en situation. Ce dernier, pendant les deux premières semaines suivant la rentrée, conseillera le jeune professeur qui pourra, par la suite, faire appel à lui, et il reprendra la classe du stagiaire pendant les six semaines du stage en entreprise. En dehors de ces périodes, il pourra être appelé à participer à des actions de formation, notamment à celles organisées par le C.P.R.

A compter de la deuxième année, le professeur certifié pourra se voir confier des remplacements de longue durée (affectation sur deux demi-postes libérés par des mi-temps ou sur des postes libérés par des congés de maternité, de longue maladie, etc.) ; il est impératif cependant que ces affectations soient compatibles avec l'organisation des compléments de formation que devra recevoir le jeune professeur au cours de cette deuxième année. A ce titre, il bénéficiera d'un allègement de service de deux heures hebdomadaires et son emploi du temps effectif sera de seize heures.

A l'issue de la période de trois ans constituant la première phase de leur carrière, les professeurs certifiés devront obligatoirement déposer une notice de voeux afin de recevoir une affectation ministérielle, à titre définitif, dans les conditions fixées par les instructionss annuelles relatives à l'établissement et à l'examen des demandes de mutation.

Les procédures de dépôt et d'examen des demandes de mutation, de réintégration ou de disponibilité présentées par les personnels enseignants des corps nationaux de second degré demeurent en vigueur, les présentes dispositions s'appliquant uniquement aux professeurs stagiaires admis en C.P.R. à compter de la rentrée scolaire 1980-1981.

La circulaire numéro 80-310 précise les nouvelles modalités et le contenu de la formation des professeurs certifiés.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur des Personnels
enseignants de lycées,
C. DREYFUS

B.O. numéro 29 (24-7-80)

INFORMATIONS DIVERSES

o **Conservatoire de Romans**

Le Conservatoire de Romans (Ecole Municipale de Musique 2ème degré) recrute un professeur de violon pour la rentrée 1980-1981.
Durée d'emploi : 18 heures par semaine.
Indice Brut : 325 départ.
Adresser dossier de candidatures dans les meilleurs délais à Mairie de Romans 26100. Service du Personnel.

o **S.A.C.E.M. (Société des Auteurs et Compositeurs). Adhérents, Stagiaires, et Sociétaires Définitifs.**

Aucun examen d'entrée n'est plus exigé pour adhérer à la SACEM. Il suffit d'avoir écrit au moins une œuvre originale qui ait fait l'objet d'une exécution publique (diffusion sur scène ou à la radio, par exemple) ou d'une reproduction mécanique (enregistrement phonographique). Une simple attestation fournie par l'organisateur de la manifestation permet l'admission.

Il existe trois statuts distincts au sein de la société. Le créateur entre d'abord en qualité d'«adhérent », c'est le premier stade. Il peut ensuite en fonction de l'évolution de sa carrière, accéder au statut de « stagiaire professionnel ». Il lui suffit pour cela d'avoir, durant trois années consécutives, réalisé un montant de droits d'auteur déterminé. A titre d'exemple, pour accéder au stage professionnel en 1980, il faut avoir atteint, tous droits confondus, les sommes de : 30.000 francs en 1977, 35.000 francs en 1978 et 39.500 francs en 1979, ou bien, pour les seuls droits d'exécution publique (bals, galas, concerts, radios, juke-boxes...) 60 % seulement de ces sommes.

Le stagiaire professionnel peut participer à diverses commissions professionnelles et réglementaires de la société et peut, dans un second temps, devenir «sociétaire définitif», selon un processus analogue. Il devra pour cela avoir obtenu un certain revenu de droits d'auteur, durant trois autres années : 60.000 francs en 1977, 70.000 francs en 1978, 79.000 francs en 1979.

Le sociétaire définitif est pour sa part éligible au Conseil d'Administration et aux Commissions statutaires de la SACEM.
(Musique en question - revue nº 2 de la S.A.C.E.M.)

o **Orchestre de l'Université Pierre et Marie Curie**
Laboratoire de Pétrographie : Tour 26 - 3ème étage, 4, place Jussieu 75230 Paris Cedex 05 - Tél. : 532 36-18

L'Orchestre Symphonique de JUSSIEU (Université Paris VI), comprenant 46 musiciens, prépare sa saison musicale 1980-1981, et recrute des musiciens amateurs en milieu universitaire et extra-universitaire pour compléter ses pupitres :
1 premier violon de bon niveau - 2 seconds violons - 2 altos - 1 contrebasse - 1 second hautbois - 1 premier basson - 1 premier cor de bon niveau.

Cinq concerts seront donnés (Décembre, Janvier, Mars, Avril, Mai) sur différents programmes composés d'œuvres de BACH, BERLIOZ, VIVALDI, J. STRAUSS, MENDELSSOHN, MOZART et autres compositeurs.

Deux heures de répétition sont organisées tous les jeudis de 20 h. 30 à 22 h. 30 sur le campus universitaire, et une stricte assiduité est exigée. La rentrée de l'Orchestre est fixée au Jeudi 2 Octobre.

o **Conservatoire National de Région de Douai**

Créé à la demande du Ministère de la Culture et de la Communication, un CENTRE REGIONAL PERMANENT DE FORMATION A LA PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE fonctionne à Douai, au Conservatoire National de Région, depuis janvier 1977.

PRINCIPE – BUT

Le centre régional propose, chaque année scolaire, une formation étalée sur six mois (approximativement du 15 octobre au 15 avril), formule souvent préférable aux stages centralisés de courte durée.

Cette formation permanente s'adresse aux adultes possédant un acquis musical certain et désirant :
- se former à la pédagogie musicale et, en particulier, s'initier aux méthodes actives d'enseignement de la musique.
- acquérir des compléments de culture musicale.
- se préparer à la pratique d'une animation musicale de qualité.

Méthode ORFF - Flûte à bec. Harmonisation à 3 voix et orchestration.Chant Choral et Direction Chorale, etc, etc....

Le Stage 1980-1981 comprendra vingt séances de travail, réparties du samedi 4 octobre inclus au samedi 14 mars inclus.

Les actes de candidatures peuvent être adressés dès maintenant et jusqu'au 3 octobre 1980, au moyen d'un formulaire

à demander puis à retourner à l'adresse suivante :
Tous renseignements au Conservatoire : rue de la Fonderie 59500 DOUAI.

o **Syndicat National de l'édition phonographique et audiovisuelle**
57, avenue de Villiers, 75017 Paris. Tél. : (1) 267 05-50.

Afin de sauvegarder l'emploi de musiciens dans les spectacles et de faire respecter les droits des deux professions, la S.N.E.P.A. (Syndicat National de l'Edition Phonographique et Audiovisuelle) et le S.N.A.M. (Syndicat National des Artistes, Musiciens) viennent de compléter leurs conventions par un accord collectif sur l'utilisation des phonogrammes du commerce (disques, cassettes) dans les spectacles vivants (théâtres, ballets, cirques, etc...).

Ainsi l'utilisation de l'interprétation fixée sur un disque pour accompagner un sepctacle est subordonnée à l'accord du producteur phonographique qui ne le délivrera qu'après consultation du S.N.A.M.

Toutefois, lorsque l'usage de la musique enregistrée sera inférieur à 10% de la durée du spectacle, le producteur phonographique pourra donner immédiatement son accord contre le paiement, outre ses droits propres, d'une redevance forfaitaire pour les artistes musiciens.

o **Le C.R.D.P. de Grenoble**

Sous la responsabilité de Mme CLAISSE, Professeur d'Education Musicale présente : « ECHANGE » Bulletin de liaison et d'Information en Education Musicale.

« ECHANGE spécial BERLIOZ » contient 5 articles de personnalités musicales de la région - 5 articles de musicologues - huit comptes-rendus d'expériences pédagogiques; vous pouvez le commander au C.R.D.P., 11, avenue Général Champon, 38031 GRENOBLE. CEDEX contre la somme de F: 13,00 , Prix franco.

o **Musique et Tradition**
90, Avenue de Villiers 75017 Paris

L'Association MUSIQUE ET TRADITION vient de se voir décerner par l'Académie Française, le prix de la Fondation RAGUIN « pour la récompenser de ses efforts en faveur de la Musique française et l'aider à poursuivre sa tâche ».

o **C.A.R.P.A.S. - Communauté d'accueil pour la recherche et la promotion d'activités socio-culturelles**

Un Grand Orgue — 3200 tuyaux — a été sauvé de la démolition l'année du patrimoine (1980). Il est en cours de restauration et sera remonté dans une salle spécialement conçue pour le recevoir.

Il y sera le personnage principal d'une action culturelle menée tout au long de l'année, dont voici les éléments essentiels de programme :

Orgue et poésie	:	récitals.
Orgue et lumière	:	jeux de sons et de lumières. Projections.
Orgue et geste	:	Mime, mise en scène, expression gestuelle, danse, liées à l'instrument.
Orgue et expérimentation	:	recherches et créations d'évènements sonores. Jazz.
Orgue et initiation	:	Audio-visuel de présentation détaillée. Connaissance de l'instrument. Démonstration acoustique.
Orgue et facture	:	sous forme de stages résidentiels (voir programme).
Orgue et fêtes	:	scénographie autour des fêtes d'origine sacrée ou profane.

Le suivi du projet est assuré par : Emile LEIPP acousticien, Directeur de recherches au C.N.R.S. - Claude SCHMIT, organiste, conseiller musical - Maurice GOUHAUT harmoniste - Gérard VAN DEN BERGHE facteur d'orgue - Robert MASSET facteur d'orgue - Jacques GRANGER architecte - Yves AUTAIN responsable technique.

Toute idée ou proposition pouvant s'insérer dans ce projet ou l'aider à réussir sera accueillie avec intérêt, ainsi que les nécessaires aides financières.

Se renseigner auprès des responsables CARPAS, Château de Saint-Thurien, 27680 Quillebeuf. Tél. : (32) 41-13-52.

o **Carrefour mondial de la guitare en Martinique**

du 5 au 13 décembre 1980, des artistes de classe internationale tels que : Alexandre LAGOYA, Cacho TIRAO, Oscar GHIGLIA, Paco de LUCIA, Léo BROUWER, Jorges Luis PRATTS, John McLAUGHLIN, Guy LUKOWSKI et Ichiro SUZUKI, s'y produiront.

Un cours international de technique et d'interprétation guitaristique sera assuré par le Maître Oscar GHIGLIA.
Renseignements : Avenue Frantz Fanon 97200 Fort de France (Martinique).

o **Les CHOEURS J.B. COROT**

sous la direction de Gérard BOULANGER : Mercredi 22 octobre, Eglise de la Madeleine à 20 h. 30. Vendredi 24 Octobre, Basilique de Longpat à 20h45 - REQUIEM de MOZART et les funérailles de la Reine Mary du Purcell avec Jocely Chamonin Soprano — Ragot Jacky, Ténor — Paramithioti, Mezzo — Tallec Robert, Basse.

o **MUSIQUE DANS LA JOIE : Stages de formation aux méthodes actives**

Pour tous ceux qui veulent pouvoir initier les jeunes enfants à la musique de façon vivante et attrayante, deux cycles complets de formation en pédagogie musicale active sont créés par MUSIQUE ET CULTURE dans les Académies de Paris et de Strasbourg.

Ces deux cycles parallèles sont organisés sous l'autorité du Professeur Jos WUYTACK, compositeur et pédagogue belge, disciple et continuateur de Carl ORFF.

De programme identique, ils comportent chacun 5 stages de 3 jours (correspondant aux 5 degrés de l'apprentissage de la méthode) échelonnés sur 2 ans.

Une attestation de stage est délivrée à l'issue de chaque session, et un diplôme de fin d'études est en préparation.

Dates des premières sessions :

— Académie de Paris : 1er degré du 18 au 21 octobre 1980
2e degré : série A du 6 au 8 décembre 80
ssérie B du 31 janvier au 2 février 1981
3e degré du 21 au 23 février 1981

— Académie de Strasbourg : 1er degré du 9 au 11 novembre 1980 (dates à confirmer)
2e degré du 7 au 9 février 1981 (dates à confirmer)
3e degré du 21 au 23 février 1981.

(Les 4e et 5e degrés seront programmés pour l'année scolaire 1981/82).
Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG. Tél. : (88) 31 03 22.

CREATION A L'UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE

d'un DEUG MUSIQUE à OPTION MUSICOTHERAPIE pour la rentrée 1980

— Le Deug Lettres — Arts, Section E Musique, assuré à l'U.E.R. de Lettres de St-Etienne en convention avec l'Université Lyon IX, comprend actuellement 10 U.V. réparties sur deux années :
  — 2 U.V. Histoire de la Musique
  — 2 U.V. Techniques musicales
  — 1 U.V. d'Expression écrite et orale du Français
  — 1 U.V. de langue vivante
  — I U.V. optionnelle (Histoire ou Littérature ou 2ème langue vivante)
  — 3 U.V. libres

— Le Deug à option musicothérapie comprend les mêmes U.V. parmi lesquelles l'U.V. d'**Initiation à la Musicothérapie et aux Techniques Psycho-musicales** (remplaçant 2 U.V. libres).
L'étudiant ayant choisi cette filière sera titulaire, après avoir satisfait aux examens, du Deug Musique à option Musicothérapie.

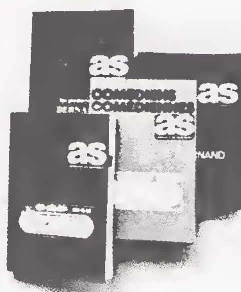
— L'U.V. optionnelle d'Initiation **à la Musicothérapie et aux techniques Psycho-Musicales** sera constituée de deux demi-U.V. placées :
  — l'une sous la responsabilité du Professeur PELLET (U.E.R. de Médecine)
  — l'autre sous la responsabilité du Professeur PAQUETTE, Responsable de la Sous-Section de Musicologie.

Renseignements : U.E.R. Lettres et Sciences Humaines, 2, rue Tréfilerie 42100 SAINT-ETIENNE.



A VOTRE SERVICE
l'ANNUAIRE DU SPECTACLE **as**

MUSIQUE - VARIÉTÉS RADIO



Au sommaire :
Organismes officiels - presse - communication : (groupements professionnels et musicaux - festivals - enseignement (conservatoires et écoles municipales) - enseignement privé - presse - critiques - agences de publicité etc.)
Musique : Editions musicales françaises et étrangères - éditions phonographiques - producteurs indépendants - studios - équipement de studios et matériel d'enregistrement - instruments de musique - revendeurs (instruments, disques, partitions).
Radios : Antennes françaises et périphériques - antennes étrangères et correspondants en France - auteurs - réalisateurs - animateurs - producteurs
Salles : Discothèques - casinos - night-clubs
Fournisseurs collaborant à la réalisation des spectacles
Artistes : Répertoire des agents artistiques - organisateurs de spectacles - artistes - musique classique et légère -
Collection photos

**NE VOUS PRIVEZ PAS PLUS LONGTEMPS DE CET INSTRUMENT DE TRAVAIL
COMMANDEZ-LE DÈS AUJOURD'HUI**

BON DE COMMANDE

à retourner accompagné de cotre règlement par chèque bancaire ou CCP n° 9729 17 Z PARIS à l'ordre de l'ANNUAIRE DU SPECTACLE, 7, rue Helder 75009 PARIS

NOM :..

PRÉNOM :..

Adresse :..

Je désire recevoir l'ANNUAIRE DU SPECTACLE au prix de 70 F. franco chaqué.
Tome Cinéma-TV ☐ — Musique ☐ — Comédiens ☐ — Théâtre ☐

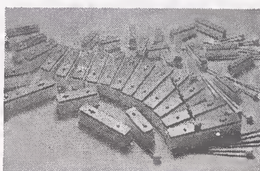
POUR L'INITIATION A LA MUSIQUE

Le Prev. CARILLONS MULTICOLORES comportant 18 chansons très connues. Spécialement conçu pour utiliser les carillons soprano et ténor « MERLIN » dont les lames ont les mêmes couleurs que les notes correspondantes.
1 cahier 240 x 157. 41 pages .... 28,90 F.

YVON LE PREV
Professeur de Solfège par les Méthodes Actives.

LAMES SONORES SEPAREES

Première approche de la musique par les chants populaires français, avec accompagnement de lames (12 lames; triangle, claves, crotales).



AL Alphonse Leduc Paris.

— LAMES SONORES SEPAREES
Première approche de la Musique par les chants Populaires français avec accompagnement de lames (12 lames, triangle, claves, crotales).

1 cahier 185 x 270,
36 pages ...... 30.00 F.

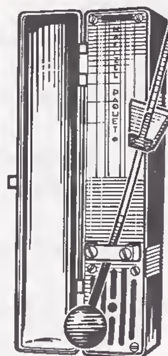
Catalogues complets sur demande chez votre marchand habituel ou à nos magasins

A. LEDUC. Importateur exclusif des Instruments musicaux scolaires **SONOR** et des Carillons **MERLIN**
175, rue Saint-Honoré 75040 PARIS CEDEX 01 - 296 89-11

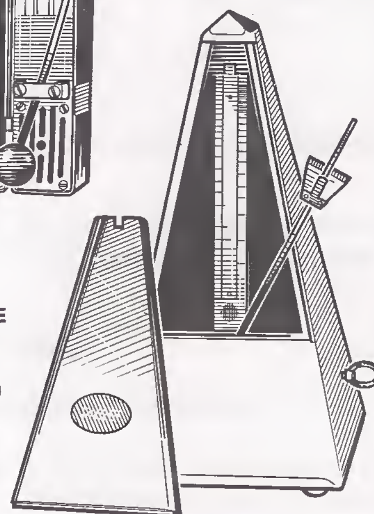
PAQUET

LA MARQUE DE QUALITÉ

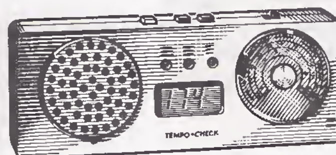
Maison fondée en 1846
Manufacture générale de métronomes **MAELZEL**
Mouvement de grande précision présentation luxueuse



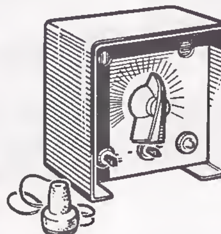
TEMPOCKET
Véritable métronome de poche, sonore, précis.



CLASSIQUE
Métronome d'étude présentation luxueuse.



MÉTROTONE X
Métronome à affichage digital, diapason chromatique, fonctionne sur chargeur, peut être branché sur amplificateur.



MÉTROTONE IIE
Métronome à prix réduit, diapason sur le la, pile 9v - 150h.

cab. boniface 2.179 P

**L. PAQUET & Cie. 95260 BEAUMONT/OISE
B.P.17. FRANCE _ Tél. 034.38.20 +**

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : N° 58.972